

Quando os desvios são voluntários: as vozes africanas no hip-hop português e as suas práticas linguísticas (1994-2006)

Ana Rita Pacheco Mendes

Mestrado em Português Língua Segunda e Estrangeira

Agosto 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Português como Língua Segunda e Estrangeira, realizada sob a orientação da Professora Doutora Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho Carver Gale.

Desci a terra, à procura de uma fonte. Quando me debrucei sobre a água clara, um estranho reflexo veio ao meu encontro: o rosto de um homem sem idade, de traços muito vincados e rasgados por um olhar duro e distante. Com a palma da mão desfiz a imagem. Tarde demais: ela revelara-me que naquele dia eu fazia trinta anos.

(O médico de Córdova)

DEDICATÓRIA

Para a minha irmã, por ter sido para mim uma luz num dos momentos mais sombrios da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, por toda a liberdade com que me presenteou para a realização deste trabalho.

À minha família, pela paciência com que me desculparam as ausências.

Aos colegas de curso, pelas conversas estimulantes.

A todos os funcionários da Biblioteca Orlando Ribeiro, em especial a Isabel Novais, por toda a ajuda.

A Soraia Simões, por se ter disponibilizado a ajudar-me quando foi necessário.

A Maria Abreu, por ter acreditado em mim.

RESUMO

Nos estudos sobre o hip-hop, a língua é potencialmente o aspeto mais transversal, mas é, ao mesmo tempo, o menos examinado.

A Hip Hop Linguistics, uma nova disciplina, procura estudar a língua e o seu uso no seio da comunidade hip-hop.

O uso da língua no hip-hop caracteriza-se por ser fora da norma, para confrontar o poder e a hegemonia brancos e refletir as identidades dos rappers.

Neste trabalho, pretendemos mostrar que os desvios no hip-hop português são deliberados, voluntários e intencionais, apoiados numa ideologia própria e nas identidades dos rappers.

Palavras-chave: hip-hop, cultura, ideologia, antropologia linguística, Hip Hop Linguistics

ABSTRACT

In the field of Hip Hop Studies, language is potentially the most pervasive of topics, and yet, the least examined.

Hip Hop Linguistics is a new area of inquiry, aiming at studying language and its use within Hip Hop communities.

The use of language within Hip Hop communities is outside the standard norm, as a way of confronting White power and hegemony, and reflect the rappers' identities.

It is our goal to show throughout this thesis that the linguistic deviances in Portuguese Hip Hop are deliberate, voluntary and intentional, backed up by an ideology of its own and participating in the construction of the rappers' identities.

Keywords: Hip Hop, culture, ideology, linguistic anthropology, Hip Hop Linguistics

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	9
2. VARIAÇÃO LINGUÍSTICA	10
3. NORMA PADRÃO	10
4. CULTURA	11
4.1. A DIVERSIDADE EXPLICADA PELA NATUREZA: O CONCEITO DE RAÇA.....	11
4.2. A DIVERSIDADE EXPLICADA PELO SOCIAL: O CONCEITO DE CULTURA.....	12
4.3. GLOBALIZAÇÃO E CONCEÇÕES PÓS-MODERNAS DE CULTURA	14
5. O HIP-HOP COMO CULTURA	15
6. AS ORIGENS DO HIP-HOP	16
6.1. UMA NOVA ESTÉTICA	17
6.2. RAP	18
6.3. CRIATIVIDADE SEM LIMITES	19
6.4. ENTRADA NO MAINSTREAM	20
6.5. A SAÍDA DO BRONX PARA O MUNDO	21
7. HIP HOP LINGUISTICS.....	22
7.1. BLACK LANGUAGE: HISTÓRIA	22
7.2. HIP HOP NATION LANGUAGE	23
7.2.1. BLACK LANGUAGE: MODELO DE RESISTÊNCIA À HEGEMONIA BRANCA	23
7.2.2. CARACTERÍSTICAS DA ORTOGRAFIA DA HIP HOP NATION LANGUAGE	24
8. PORTUGAL, UM PAÍS MULTICULTURAL: CONTEXTO EM QUE SURGE O HIP-HOP PORTUGUÊS	26
8.1. A DIVERSIDADE ÉTNICA E CULTURAL ANTES DO SÉCULO XX	27
8.2. MOVIMENTOS MIGRATÓRIOS DOS PALOP PARA PORTUGAL NO SÉCULO XX	27
8.3. NEGROS: DA SOLUÇÃO AO PROBLEMA.....	31
8.4. RACISMO: A BOLA DE NEVE.....	32
8.5. A POLÍTICA DE IMIGRAÇÃO PORTUGUESA	34
9. O HIP-HOP EM PORTUGAL	36
9.1. 1ª FASE: INÍCIO DOS ANOS 80 ATÉ AO INÍCIO DOS ANOS 90	39
9.2. 2ª FASE: 1994-1996.....	40
9.3. 3ª FASE: 1996-1998.....	42
9.4. 4ª FASE: DEPOIS DE 1998.....	43
10. PARA UMA LINGUÍSTICA DO HIP-HOP PORTUGUÊS	44
11. TIPOS DE TEXTOS	45

11.1. BLACK ENGLISH: ESFERA PRIMÁRIA	45
11.2 BLACK ENGLISH: ESFERA SECUNDÁRIA.....	46
11.3 BLACK ENGLISH: ESFERA TERCIRÁRIA	47
11.4. OUTROS ANGLICISMOS: HIP HOP KEYWORDS.....	48
11.5. NOMES DOS GRUPOS	49
11.6. TRANSIÇÃO PARA O PORTUGUÊS	49
11.7. VOCABULÁRIO ANGOLANO E MOÇAMBICANO	49
11.8. CALÃO	52
11.9. CRIOULO	53
12. ORTOGRAFIA DO RAP	55
12.1. METODOLOGIA	55
13. PRIMEIRO CORPUS: TRATAMENTO QUALITATIVO	56
14. SEGUNDO CORPUS: TRATAMENTO QUANTITATIVO	62
14.1. CALÃO	65
14.2. CODE-SWITCHING	65
15. CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
16. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	67
16. ANEXOS	74

1. Introdução

Um dos grandes debates travados no domínio das ciências sociais refere-se à tendência de estudar os jovens pobres sob a ótica dos comportamentos desviantes. (Raposo, 2007, p. 7)

O título deste trabalho sugere que vamos ocupar-nos aqui do estudo das práticas linguísticas dos sujeitos desta investigação enquanto fora da norma. O facto de esta Dissertação surgir no âmbito de um Mestrado em Português como Língua Segunda e Estrangeira apenas reforça esta noção. Todavia, apoiando-nos na Antropologia Linguística, preocupam-nos menos os desvios em si e mais a forma como os sujeitos constroem a cultura hip-hop e as suas identidades através dos usos que fazem da língua. Esta investigação tenta mostrar que estes desvios são voluntários, intencionais e deliberados, assentando numa ideologia própria.

Primeiro, há que saber a quem nos referimos quando falamos dos sujeitos desta investigação. De facto, “as vozes africanas”, sobre cujas práticas linguísticas nos debruçamos, referem-se a indivíduos de origem africana, o que inclui também os sujeitos negros que tenham nascido em Portugal, detentores de nacionalidade portuguesa ou não. Quando de um grupo musical fizesse parte um destes sujeitos, decidimos fazer desse grupo também objeto de estudo. Naturalmente que tal recorte não está isento de dificuldades, principalmente porque não é possível obter dados biográficos sobre todos os artistas de hip-hop para o marco temporal que escolhemos tratar. O facto de esta investigação ter decorrido durante o período pandémico da COVID-19 implicou que uma incursão etnográfica não tivesse sido possível e, por essa razão, assumimos que possamos ter sido pouco rigorosos na delimitação dos sujeitos desta investigação.

Segundo, é necessário compreender o período histórico que escolhemos tratar. 1994 é o ano da edição do primeiro *maxi-single* de hip-hop feito em Portugal. 2006 é uma data aleatória, que julgamos representar um momento importante da história do hip-hop.

Terceiro, é também pertinente uma breve referência à estrutura deste trabalho. Os capítulos 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 correspondem a uma revisão bibliográfica sobre os temas relevantes para a investigação. Os capítulos 9, 10, 11, 12, 13 e 14 constituem-se como a parte prática desta investigação, onde descrevemos a nossa metodologia e os resultados obtidos. O capítulo 15 apresenta as conclusões deste trabalho.

2. Variação linguística

A língua não é homogênea. Todas as gerações fazem a sua reanálise sobre as estruturas da língua, o que significa que a variação linguística é uma constante. Mas nem sempre essa variação dá lugar a uma diferenciação, ou a uma profunda mudança linguística, pelo que podemos falar de estádios ou sincronias da língua. Na verdade, não se sabe bem por que é que existe variação linguística: por que razão os falantes são criativos e aceitam a criatividade dos outros (Duarte, 2001). O que se sabe é que existem quatro fatores de variação linguística: o diacrónico, o diatópico, o diafásico e o diastrático.

A língua muda com o tempo, alguns vocábulos caem em desuso e novos entram para o léxico, e assim há variação diacrónica. Também muda consoante o espaço, nem toda a gente fala do mesmo modo em todo o lugar, e deste modo temos variação diatópica. Não dizemos o mesmo em todas as situações e contextos, pelo que há variação diafásica. E naturalmente não dizemos o mesmo a todas as pessoas, é pois certo que falamos de forma diferente consoante o grupo social a que nos dirigimos, e assim se dá a variação diastrática. Contudo, no meio de toda esta diversidade, temos um conhecimento “regular e regulado” (Duarte, 2001, p. 18) da língua, que nos permite fazer juízos sobre a gramaticalidade de certos enunciados, assim como compreender e produzir frases e palavras inéditas, desde que sejam formadas por processos regulares de sufixação ou afixação (Duarte, 2001).

3. Norma padrão

Para as sociedades que têm uma longa tradição escrita, em algum dado momento, uma das variedades geográficas e sociais adquire maior prestígio e torna-se a língua padrão (idem).

Todo o nosso comportamento social está regulado por normas a que devemos obedecer, se quisermos ser corretos. O mesmo sucede com a língua, apenas com a diferença de que as mesmas normas, de um modo geral, são mais complexas e mais coercitivas.

(Cunha & Cintra, 2002, p. 6)

A norma padrão no caso do Português Europeu é a variedade usada no eixo geográfico entre Lisboa e Coimbra, pelas camadas mais cultas da população (Duarte, 2001). Tem uma especial força coercitiva e baixa tolerância para os desvios.

4. Cultura

4.1. A diversidade explicada pela natureza: o conceito de raça

A humanidade tem procurado desde sempre explicar as diferenças entre os homens. Se na Antiguidade Clássica e na Idade Média não existia uma “consciência racial” (Cabecinhas, 2008, p. 164), sempre existiram fenómenos discriminatórios associados à crença na superioridade de um grupo em relação a outro, como a escravidão, o genocídio, a segregação, etc. (Fredrickson, 2002; Cabecinhas, 2008).

Na Europa medieval, a discriminação entre grupos baseava-se em categorias teológicas, entre “cristãos” e “não-cristãos”. Sendo uma categorização baseada em aspetos culturais, nem por isso deixavam de estar presentes aspetos físicos. Os “outros” apareciam como seres estranhos, exóticos, resultantes do cruzamento entre humanos e animais. Os negros eram frequentemente representados como monstros (idem).

Assim, a noção de “raça” como critério para a diferenciação de grupos é um fenómeno relativamente recente (Lima, Martinez, Filho, 1982). Esta noção de raça associou-se aos impulsos imperialistas da Europa e serviu para legitimar o domínio dos estados “desenvolvidos” sobre as suas colónias (Kroeber, 1917; Cabecinhas, 2008).

Com as taxonomias biológicas do século XIX, o conceito de raça começou a ganhar força na academia (Cabecinhas, 2008). A revolução proposta por Darwin de que a seleção natural leva a um processo evolutivo, veio cimentar o “racismo pseudocientífico” (Bracinha-Vieira, 2010, p. 88) entre os naturalistas e os antropólogos do século XIX.

Um ramo etnocêntrico e pseudocientífico desenvolveu-se na academia a partir das teorias de Darwin: o darwinismo social. Segundo o darwinismo social, as raças são desiguais e deve substituir-se a seleção natural por uma seleção artificial, de modo a garantir a qualidade da raça humana. Francis Galton, o principal propagandista da eugenia, defendia a eliminação de todos os “indesejáveis”, proibindo o casamento entre raças e impondo a esterilização das “raças inferiores”, de forma a assegurar a continuidade dos mais “aptos” (Cabecinhas, 2008, p. 167).

As primeiras teorias sobre a “raça” de Lineu entendiam que as diferenças nos homens eram um resultado de imperfeições no molde original criado por Deus. Esta ideia de “essencialismo”, ou seja, de que as raças têm algo de “puro”, que as transcende,

sobreviveria na academia e daria lugar aos preconceitos em relação à “pureza da raça” (Amorim, et al., 1997). Foi este essencialismo, aliado à convicção de que as raças são desiguais, que esteve na origem de alguns dos fenómenos mais violentos da ideologia racista do século XX. O *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de Arthur Gobineau (1853), um dos principais textos que deu origem ao racismo científico (Fredrickson, 2002; Henriques, 2018), serviu de inspiração ao movimento nazista (Cabecinhas, 2008).

Face ao horror do Nazismo, e depois da 2ª Guerra Mundial, a ideia de raça começou progressivamente a ser abandonada, especialmente com a Declaração Mundial dos Direitos Humanos de 1948. Revelada a perigosidade da ideologia racista e em vista da falta de evidência científica que corroborasse o conceito de “raça” e que suportasse a sua operacionalidade, a comunidade científica acabou por abandonar esta noção, que agora se reconhece como sendo uma construção social (Amorim, et al., 1997).

A Declaração da UNESCO de 1950 vem recomendar o uso da noção de “etnia”, que não se baseia em aspetos físicos ou da biologia, mas em diferenças culturais entre os grupos, socialmente transmitidas e não biologicamente herdadas (Amorim, et al. 1997; Vala, Brito, Lopes, 1999; Cabecinhas, 2008).

Todavia, a ideia de raça continua viva e ativa no senso comum e na linguagem do leigo. Existem algumas razões para esta vitalidade: a falta de comunicação entre a comunidade científica e o público, especialmente durante o processo de divulgação científica, que não ocorre sem percalços, muitas vezes sujeito ao sensacionalismo; o uso paradoxal do termo “raça” para fins antirracistas; a sobrevivência em alguns textos educativos (Amorim, et al., 1997); e, sobretudo, porque “as ideias próximas dos nossos preconceitos são mais facilmente elegíveis do que outras” (idem, p. 39).

4.2. A diversidade explicada pelo social: o conceito de cultura

Com Kroeber (1917), percebemos que aquilo que mais diferencia os humanos não é a sua herança genética, mas algo que ele chama de “superorgânico”: a cultura em que são socializados. Usemos um exemplo de Kroeber: uma criança americana é levada com poucos meses por uma ama muda para a China, onde cresce e se torna adulta. O processo de aquisição da linguagem e a socialização desta criança não deixam antever, já adulta, qualquer diferença comparativamente a um outro indivíduo chinês; ela fala e comporta-se tal como qualquer outro chinês. Podem haver variações na competência com que

adquire a língua e se socializa, mas ninguém diria que esta criança, agora adulta, é de naturalidade americana, exceto pela sua falta de traços asiáticos.

O processo de aquisição linguística e a socialização são fenómenos universais que remetem para a unidade biológica da humanidade (Laraia, 1986; Azcona, 1993). São potencialmente desencadeados por alguns mecanismos inatos com que os humanos nascem e que lhes permitem adquirir a linguagem e uma cultura. Os humanos estão desenhados para se integrarem numa cultura e poderão, como defende Chomsky, nascer com uma gramática universal, para a aquisição de uma língua (Chomsky, 1975). Para usar outro exemplo de Kroeber: um ser humano que seja criado por um grupo de gatos aprenderá a miar e comportar-se-á como um gato em quase todos os aspetos; se um gato crescer numa ninhada de cães, miará e não será mais do que um gato.

A diversidade de culturas é realmente a chave para compreender as diferenças nos humanos. Contudo, tal como dissemos anteriormente, o racismo na academia implicou que as primeiras teorizações sobre a cultura tivessem sido marcadas pelo mesmo etnocentrismo.

Tylor foi o primeiro a usar o conceito de cultura como o entendemos hoje. No primeiro parágrafo de *Primitive Culture* (1871), sintetizou a palavra alemã “Kultur” e a palavra francesa “civilisation” num só vocábulo, “culture”, que definiu como: “todas as possibilidades de realização humana” (Tylor, 1871, apud Laraia, 1986, p. 25) adquiridas pelo homem como membro de uma sociedade; distinguindo, desta forma, a aprendizagem cultural da aquisição inata. Definiu como cultura tudo aquilo que aprendemos e que é independente da transmissão genética.

Tylor, inspirado pelas noções de Darwin, teorizou que as sociedades se encaixavam num esquema evolutivo, das primitivas, as menos desenvolvidas, para as sociedades superiores, as mais desenvolvidas. O evolucionismo social de Tylor considera a sociedade moderna como o fim evolutivo das sociedades primitivas em estágios anteriores de evolução. No pensamento de Tylor, a cultura está ainda muito imbuída da ideia de “Kultur”, no sentido do refinamento intelectual, pelo que entendia que existia uma *única* cultura, criada desde o começo da humanidade e sujeita ao esquema da evolução gradual (Kahn, 1975).

Franz Boas reage contra o método comparativo de Tylor e defende o particularismo histórico. Para Boas, comparar sociedades diferentes e distantes não faz

sentido, porque estas não têm uma história partilhada, sendo necessário comparar culturas com a mesma distribuição geográfica, a fim de descobrir os aspetos históricos que as diferenciam. Boas considerava que não existe um só esquema evolutivo, mas diferentes rumos possíveis no curso da evolução (Boas, 1896; Laraia, 1986). Assim, cada sociedade tem a *sua* cultura (Kahn, 1975). Com Boas, temos a noção de relativismo cultural: todas as culturas são igualmente válidas, não havendo superioridade de umas sobre as outras (EDMA, 1977).

Kroeber, que citámos já, vem defender o superorgânico, que se pode entender como a predominância do social sobre o natural. Na verdade, para entender as diferenças entre as pessoas há que entender a diversidade de respostas que os humanos encontraram para os mesmos problemas. Existem mais de 100 definições de cultura. Todavia, tal como diz Murdock (1932), citado por Laraia (1986): “Os antropólogos sabem bem o que é cultura, mas divergem na maneira de exteriorizar esse conhecimento” (p. 65).

4.3. Globalização e concepções pós-modernas de cultura

Com a globalização, alguns autores alertam para a necessidade de se deixar de ver as culturas como homogêneas, substantivas e sistemáticas, perfeitamente delimitadas e contidas (Appadurai, 1996). As culturas no contexto de um mundo globalizado estão desterritorializadas. Podemos encontrar ideias, artefactos, valores, etc. de origem cultural diversa naquilo que seria o território delimitado de uma dada cultura (idem). Contrapondo esta visão “estática” e “substancializada” (Simões, 2010, p. 83) da cultura, surge a noção de que a cultura é um modo de marcar a diferença e que serve propósitos identitários (Appadurai, 1996). Porém, esta interconexão de ideias, artefactos e valores não é também ela estática, mas dinâmica. A convivência de elementos culturais de origem diversa produz significados, desterritorializados, evidentemente, mas reapropriados e novamente localizados. A cultura pode ser entendida, deste modo, como um conjunto de práticas que produzem significados, que geram e marcam a diferença (Simões, 2010).

No seu sentido mais amplo, cultura apresenta-se como um modo de gerar significados, a partir de diferentes *formas simbólicas* (ações, objetos, símbolos, etc.), mas também de os transmitir e receber, assim como de os fixar e, por isso mesmo, de criar sistemas simbólicos específicos que organizam os significados de determinada forma (produzindo uma determinada linguagem, por exemplo).

(idem, p. 80, *italico no original*)

5. O hip-hop como cultura

Entendemos que o hip-hop é, no sentido antropológico, *uma* cultura. A antropologia tem, nas últimas décadas, procurado ultrapassar “a fixidez e o essencialismo das abordagens tradicionais” (Cidra, 1999, p. 28). Dada a globalização, é necessário “redimensionar as unidades culturais” (Cidra, 1999, p. 33), pelo que podemos falar do hip-hop como uma cultura urbana, onde a cidade é o centro de uma “nova organização cultural” (idem).

[A]lgumas culturas urbanas descrevem um conjunto de traços que podem ser aproximados às noções de cultura tradicionalmente tratados pela antropologia: são grupos pautados pela partilha de significados, pelo investimento de símbolos, por práticas e uma atividade ritual específicos, pelo uso de linguagem, pela ocupação e marcação de determinados espaços.

(Cidra, 1999, p. 35)

De acordo com a perspectiva da antropologia linguística, a língua é uma prática cultural, através da qual “fazemos coisas”, ou seja, é através da língua que construímos e reproduzimos a cultura. Toda a nossa realidade é linguisticamente construída e, pese embora a língua seja algo mais do que a cultura, ela é também parte do legado cultural que cada geração deixa à posteridade. A língua é, ao mesmo tempo, resultado e condição da interação social, pelo que constitui a comunidade. É também um sistema de comunicação que permite a partilha de representações sobre a ordem cultural, o que toma parte na construção das identidades (Duranti, 2000).

Language permeates the very essence of our being and is one way we can allow others to see us as we are and as we want to be seen.

(Lanehart, 2001, p. 4)

6. As origens do hip-hop

Every generation, after every generation,
The American nation is hit with starvation
The exploitation, the quick sensation
Can only lead the mind to destructive creation

(KRS-One, *Hip-Hop Evolution*, 2016)

O hip-hop nasceu no South Bronx, nos EUA, na década de 70, fruto de circunstâncias económicas e históricas concretas. Trata-se de uma cultura com quatro dimensões: o MCing, o DJing, o Breakdancing e o Graffiti.

O Bronx era inicialmente um bairro ocupado por comunidades imigrantes judias, irlandesas e italianas de classe baixa. Em 1953, um ambicioso projeto municipal para tornar Manhattan num centro urbano rico, unido diretamente aos subúrbios por uma rede ferroviária, resultou na construção da Cross-Bronx Expressway, obra de Robert Moses, rasgando o Bronx em dois. A construção da linha ferroviária esteve na origem do êxodo caucasiano do Bronx. Depois deste êxodo, comunidades afro-americanas, porto-riquenhas e afro-caribenhas vieram ocupar as antigas casas das famílias judias, irlandesas e italianas (Chang, 2005).

Por causa da construção da linha ferroviária, muitos dos edifícios que albergavam fábricas foram destruídos. Os perigos da automação já se faziam notar desde o tempo de Martin Luther King (King, 1954), mas para que a obra se realizasse, perderam-se cerca de 600 000 postos de trabalho no South Bronx. O desemprego era galopante (Chang, 2005).

If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor,
hip-hop culture would arise from the conditions of no work.

(idem [e-book])

Alguns proprietários de casas sem escrúpulos perceberam que podiam fazer dinheiro da nova configuração do bairro, recusando-se a garantir aquecimento e água aos seus inquilinos e, finalmente, pedindo a gangues que incendiassem os edifícios de que eram proprietários para receberem a indemnização do seguro (*The Get Down*, 2016). Em

menos de uma década, o South Bronx tinha perdido 43 000 unidades de alojamento e milhares de lotes estavam abandonados, negligenciados ou em ruínas. Num exemplo de racismo institucionalizado, aquilo a que se chamaria de “benigna negligência” (Moynihan, 1970, apud Chang, 2005 [e-book], nossa tradução), o Bronx começou a ver-se privado de infraestruturas básicas e foi votado ao abandono (Chang, 2005).

Entre 1968 e 1973, as ruas do Bronx foram o palco da atividade de diferentes gangues. Se estes gangues “substituíam” a polícia e tentavam acabar com os problemas de criminalidade associados ao consumo de drogas, também é certo que não eram a solução porque estavam em guerra. Contudo, em 1971, os gangues decretaram tréguas.

When African-American, Afro-Caribbean, and Latino families moved into formerly Jewish, Irish, and Italian neighborhoods, white youth gangs preyed on the new arrivals in schoolyard beatdowns and running street battles. The Black and brown youths formed gangs, first in self-defense, then sometimes for power, sometimes for kicks. (...) By 1968, the stage was set for a new generation of gangs to take over the Bronx. (...) They had no reason to sing sweet harmonies. They were the children of Moses’s grand experiment, and the fires had already begun. (...) But in time, some residents began to see them as the real law on the streets.

(idem [e-book])

6.1. Uma nova estética

As tréguas vieram abrir um novo capítulo no Bronx e mudaram a dinâmica entre a comunidade. Em 1973, o DJ Kool Herc deu a sua primeira *block party*. Esta *block party* é o mito fundador do hip-hop. A 11 de agosto de 1973, numa sala de recreação alugada, no número 1520, Sedgwick Avenue, o jovem Herc foi o coanfitrião de uma festa para angariar dinheiro para comprar roupa para o começo do ano letivo (Chang, 2005; *Religion and Hip Hop Culture*, 2015; Lupati, 2019). Mas há algo de muito especial a acontecer ao mesmo tempo.

Herc throws what most people believe is the first Hip Hop party. Why is it the first Hip Hop party? It’s because of the records Herc plays but also of the way he plays those records. He plays just the breakdown sections of these records, where all the instruments drop out and it’s just the drums or drums and bass.

(Dan Charnas, *Hip-Hop Evolution*, 2016)

No nosso entender, Herc, inspirado pelo *dub* jamaicano (Neves, 2004), lançou as bases para uma nova estética com esta *block party*. Uma estética composta pelas “quebras”, momentos do vinil ou do disco em que temos apenas a bateria e o baixo, ou outros elementos de percussão. O que Herc fez foi estender a “quebra”, obtendo um *loop* instrumental.

And that was so important to the birth of Hip Hop. Music that has a special part in it, which is a break. Every song he played had a breakdown where the drum would do this thing [sons percussivos].

(Kurtis Blow, *Hip-Hop Evolution*, 2016)

Desde cedo, surgiu uma dança espontânea ao ritmo destas “quebras”: o breakdancing (a dança das “quebras” ou “breaks”). Entendemos que a o desenvolvimento desta estética, que resultou na invenção do breakdance, veio dar lugar à filosofia do movimento hip-hop. Esta filosofia advoga a inexistência de limites à criatividade (*Hip-Hop Evolution*, 2016), mas também o “reclaiming” do espaço urbano, da música negra, do corpo negro (*Religion and Hip Hop Culture*, 2015), da beleza negra, das línguas negras

Votados ao abandono no Bronx, descendentes de escravos, a quem o corpo não pertencia e que eram vistos como desprovidos de beleza (idem), que tinham proibidas as suas línguas (Henriques, 2016; Júnior, 2019), as suas músicas, os seus sons, como o tambor (*Geração rap*, 1995), as comunidades do negras do Bronx tinham muito a reivindicar.

Como mito fundador, é seguro dizer que a estética “pegou”. Já existiam *block parties* antes de Herc (Lupati, 2019), mas as do jamaicano deixaram um legado. Herc desenvolveu técnicas específicas para estender as “quebras” (*Hip-Hop Evolution*, 2016) e procurava o *breakdown* em discos que não passavam na rádio, desconhecidos e imprevistos. Para o sucesso das *block parties* de Herc contribuiu também o trabalho de Coque La Rock, que começou a comunicar com o público, fazendo pequenas rimas, enquanto Herc se ocupava das *turntables* (idem). Podemos considerá-lo o primeiro *Master of Cerimonies* (MC). Com os MCs, temos a vertente vocal do hip-hop, o rap.

6.2. Rap

O rap é o ritmo, a atitude, apoiada na razão

(MC Nilton, *Raiz do hip-hop tuga*, 2015)

O rap, acrónimo de *rhythm and poetry*, é difícil de definir. Trata-se de uma forma de “oralidade rítmica, cantada em rima” (Neves, 2004, p. 9) acompanhada pelo “beat”, por outras palavras: uma colocação estética de rimas verbais sobre o acompanhamento musical (Alim, 2006). O *flow* é a relação temporal entre as rimas e os beats (idem). Como diz José Mariño no programa de rádio *A Teoria da Evolução* de 13 de dezembro de 2019, ter *flow* é saber “encaixar as palavras no sítio certo, jogar com as palavras, até com o som das palavras”.

Afrika Bambaata, antigo membro do gangue Black Spades, foi uma das pessoas que mais conduziu o hip-hop no sentido de este se consolidar como cultura.

Herc’s New Cool [entenda-se a nova estética] offered Bambaataa a way forward, and two former Black Spades had also become DJs—Kool DJ D at Bronx River and Disco King Mario at Bronxdale. Bambaataa apprenticed with both ex-Spade DJs, then began throwing his own parties in the community center just steps from his front door.

(Chang, 2005 [e-book])

Bambaataa criou a Universal Zulu Nation em 1973, numa tentativa de canalizar a violência dos gangues para a consolidação do hip-hop como cultura (Simões, 2010; Lupati, 2019). Bambaata foi também responsável pela saída do hip-hop do Bronx (Chang, 2005; Alim, 2006).

The founder of the Universal Zulu Nation, the first hip-hop institution, an organization that tried to raise consciousness like it raised the roof. The preacher of the gospel of the “four elements” – DJing, MCing, b-boying and Graffiti Writing. The missionary who took the hip-hop message to the four corners of the globe, and then beyond Planet Rock. (...) Bambaataa was taken more by DJ Kool Herc’s break-centered – as opposed to song-centered – style. Bam’s sound became a rhythmic analogue to his peace-making philosophy

(Chang, 2005 [e-book])

6.3. Criatividade sem limites

They take away the instruments, and we make our own music.

(Sonia Sánchez, 2000, apud Alim, 2006, p. 128)

Uma das premissas do hip-hop é que, uma vez que não existem limites à criatividade, devem aproveitar-se na totalidade os recursos disponíveis para atingir os fins criativos. Um exemplo disso é o uso de *turntables* e de *sound systems* como se tratassem de instrumentos musicais, assim como a produção de sons percussivos com a boca, o *beatboxing*, e ainda a reciclagem criativa de sons pré-produzidos, através do *sampling*.

Um nome incontornável nas origens do hip-hop é Grandmaster Flash, por muitos considerado o pai do DJing moderno. Com as suas técnicas, Grandmaster Flash não estava apenas a usar as *turntables* como se se tratassem de instrumentos, mas também a produzir música nova a partir de discos velhos (Lupati, 2019).

Grandmaster Flash “was one of the first to pick upon Herc’s break-beat music which, after less than a year, was becoming the dominant style in the Bronx” (Toop, 2000, p. 63), and his reputation and popularity grew [as] his techniques evolved towards a new practice in DJing, and probably his contributions to the main element that led to the well-known techniques of cutting, crabbing, flaring and mixing.

(idem, p. 15)

6.4. Entrada no mainstream

Em 1979, os Sugar Hill editam o primeiro disco de rap, *Rapper’s Delight*. Pelo fim da década de 70, o rap estava a evoluir, havia troca de cassetes, concertos ao vivo e muitas sessões de improviso (*freestyling*), incluindo batalhas (Lupati, 2019). Porém, a verdadeira entrada do rap para o mainstream foi com a versão dos Run-D.M.C do *Walk this Way*, original dos Aerosmith, em que estes também participaram na parte instrumental.

Como vimos já, os primeiros MCs faziam rimas onde contavam pequenas histórias, para entretenimento e diversão de quem ouvia a música. O elemento lúdico esteve presente desde o início. Contudo, os MCs tornaram-se uma figura cada vez mais importante e foram mais longe do mero exercício [d]“a fluidez discursiva e [d]a capacidade interpelativa das rimas” (Neves, 2004, p. 13), tornando o rap num trabalho de consciencialização dos problemas que assolavam as comunidades dos bairros pobres, principalmente devido aos esforços de Bambaataa (Chang, 2005).

Pode transparecer a ideia nestes primeiros três anos – 1979 a 1982 – do rap como divertimento ligeiro, onde se contavam anedotas, se fazem rimas materialistas ou apenas egocêntricas. Mas esta visão do rap como género fácil e ligeiro não é correta. Ao lado destes êxitos comerciais, divertidos e acessíveis, encontramos figuras interessadas em posicionar o rap noutra dimensão, em levantar outras questões, que passam, irremediavelmente, por uma crítica à sociedade americana, mostrando o que é a vida no gueto. Esta dualidade na maneira de encarar a música – por um lado um facilitismo exigido pela grande indústria, por outro uma preocupação, legítima, em relatar a voz do gueto e em criticar a sociedade americana – iria afetar todo o percurso posterior do rap.

(Contador & Ferreira, 1997, p. 61)

6.5. A saída do Bronx para o mundo

Hence, by the early-1980s hip hop wasn't a local phenomenon anymore, happening in the Bronx's parks and house parties: it was blending with New York's underground culture and its artists. It didn't take long before the mutual influence became visible and the phenomenon went global. According to Dick Hebdige, by this time "the Zulu Nation had thousands of members worldwide. By this time a style had grown up round hip hop" (Hebdige 1987, 129).

(Lupati, 2019, p. 36)

Por volta da década de 80, começou a surgir um interesse pela cultura hip-hop fora do Bronx. Os rappers eram solicitados e tornaram-se famosos fora do Bronx, os graffitis faziam exposições de arte, os breakdancers iam em *tours*. O hip-hop tornou-se comercial. No fim da década de 80, era já inegável que o hip-hop, para além de ser uma cultura, era também um estilo de vida com difusão planetária (Chang, 2005).

7. Hip Hop Linguistics

7.1. Black Language: História

Segundo Dillard (2008), o tráfico de escravos africanos para a América resultou numa situação linguística particular. Inicialmente, e durante algum tempo, os escravos conseguiram conservar as suas línguas, já que eram enviados para a América com outros cativos da mesma procedência. Como falavam a mesma língua, era-lhes fácil prepararem emboscadas para tentarem a sua liberdade, pelo que começaram a ser separados pelos traficantes. Todavia, os compradores procuravam cativos das mesmas origens, o que significou, uma vez mais, que os escravos puderam conservar as suas línguas nativas. Porém, os escravos tiveram de encontrar uma forma de comunicar no mundo confuso e diferente para onde foram enviados e desenvolveram um pidgin. Quando estes escravos se reproduziram, os seus filhos, não tendo grande vantagem em aprender as línguas nativas dos pais, aprenderam o pidgin. Foi desta forma que o pidgin se transformou num crioulo.

Existiam, deste modo, três grandes grupos linguísticos entre os escravos: aqueles que falavam inglês, tendo aprendido dos seus senhores (este era o caso dos domésticos e dos mecânicos, assim como dos homens livres); aqueles que nasciam nas plantações e adquiriram o crioulo (estes eram em maior número); e, por fim, aqueles recentemente importados que falavam pidgin.

Este crioulo foi sempre visto como uma forma linguisticamente inferior. Assim se compreende que a situação tenha evoluído para uma descrioulização. Do complexo fenómeno de pidgin, criouliização e descrioulização, resultou a Black Language (BL), que é por muitos erroneamente considerada como desprovida de regras.

Earlier studies of BL (Labov et al. 1968, Wolfram, 1969, Fasold 1972) utilized the quantitative methodology of variation theory to present the systematicity of BL, that is, to prove statistically that BL was rule-governed on nature and not a “random” set of “errors” based on “White English”. These studies also demonstrated the relationship between linguistic variables and social class: BL features tended to appear more frequently in the speech of working-class Black Americans.

(Alim, 2006, p. 109-110)

7.2. Hip Hop Nation Language

People talk about the four hip-hop elements: DJing, B-Boying, MCing, and Graffiti. I think that there are far more than those: the way you walk, **the way you talk**, the way you look, the way you communicate.

(DJ Cool Herc, in Chang, 2005 [e-book], negrito nosso)

Roc the mic (2006), de Samy Alim, é o primeiro livro completamente dedicado ao aspeto menos examinado, mas potencialmente mais transversal da cultura hip-hop, a língua. Com *Roc the mic*, Alim procurou desbravar o campo para uma disciplina nova: a Hip Hop Linguistics. O principal foco da Hip Hop Linguistics é a língua e o uso da língua nas comunidades hip-hop e a sua missão é descolonizar a língua e o pensamento negros. (Alim, 2006)

There is a reason why Hip Hop communities resist others' attempts to control their language varieties (you can slap on all "explicit lyrics" stickers you want). Heads know that policing language is a form of social control that amounts to nothing less than policing people.

(idem, p. 9).

7.2.1. Black Language: Modelo de resistência à hegemonia branca

Nos EUA, a Black Language mantém-se viva, apesar do pouco prestígio a ela associado e das perpétuas tentativas de combatê-la nas escolas (Alim, 2006). Falar Black Language é uma forma de rescrever a história, lutar contra as amarras do colonialismo e as armadilhas mentais do pós-colonialismo (Henriques, 2016). A seguinte passagem sobre o rap na Austrália é ilustrativa:

And this is just a personal thing, but I find now through hip hop, having white boys come up to me and saying: "you know, maybe you should rap a bit more Aussie." And I'm like "What?! Are you trying to colonize me again, dude? Stop it, stop it.

(Wire MC, apud Alim, Ibrahim, Pennycook, 2009 [e-book])

A relação entre a Hip Hop Linguistics e a Black Language é íntima, uma vez que muitos dos membros da cultura hip-hop são afro-americanos. Contudo, a Hip Hop Nation Language que Alim apresenta em *Roc the mic* (2006) tem certas características próprias,

divergentes da Black Language, que não vamos aqui abordar, porque se referem exclusivamente às práticas linguísticas no seio da comunidade hip-hop nos EUA. Em todo o caso, há características que foram apropriadas durante a globalização do movimento hip-hop e é por isso que nos interessa em especial a ortografia da Hip Hop Nation Language, que, ao ser apresentar desvios à norma, pretende confrontar a hegemonia do “White English”.

Esta ortografia caracteriza-se por ser uma reprodução da oralidade da Black Language, onde as palavras são grafadas exatamente da forma como são pronunciadas, sendo que muitas vezes a forma de pronunciar é manipulada para efeitos de rima (Alim, 2006). Isto ilustra perfeitamente a noção de que no hip-hop não devem existir obstáculos à liberdade criativa.

Big Boi is a wordsmith, he can make words rhyme that don't rhyme.

(Khujo, *Hip-Hop Evolution*, 2016)

Contudo, é também verdade que existem diferentes formas de pronunciar nas muitas tradições de hip-hop nos EUA, especialmente entre a Costa Leste e a Costa Oeste, e que algumas destas manipulações são formas de indexar a tradição (Lanehart, 2001).

Não se deve esquecer também que a Black Language resulta de um crioulo, pelo que a sua oralidade é distinta do inglês padrão. Tendo resultado de um crioulo, conserva uma dos seus traços: tem prestígio encoberto (idem). A Black Language é deliberadamente escolhida e ativamente usada pelas comunidades afro-americanas nos EUA, assim como por outras camadas da sociedade americana com as quais se relaciona de perto, como uma variante linguística válida e legítima, cuja estratégia é desafiar o domínio e a hegemonia brancos. É uma variante com regras e uma gramática próprias, característica que partilha com a Hip Hop Nation Language.

7.2.2. Características da ortografia da Hip Hop Nation Language

Na Hip Hop Nation Language, quase todas as palavras que acabam no sufixo **-er**, são vocalizadas e escritas **-a**, **-uh**, ou **-ah**, como em *brothah* (“brother”), ou *sucka* (“sucker”). As palavras que acabam em **-ing**, são escritas sem o **-g** final, terminando em **-in** ou **-un**, como *sumthin* (“something”) (Lanehart, 2001). O **-s** final de palavras com uma ou duas sílabas transforma-se normalmente em **-z**, como em *skillz*, *niggaz*, *propz*, *thugz*. Algumas expressões são truncadas: “I’m going to”/“I’m gonna” transforma-se em

I'ma; “I’ve got to” escreve-se *gots* (Lanehart, 2001). Outro aspeto muito recorrente no hip-hop é reversão do significado das palavras: expressões negativas são reintroduzidas com um sentido positivo (Märzhäuser, 2009) e vice-versa (Lanehart, 2001). Assim, para falar da forma negativa como os negros são tratados nos EUA, “America” escreve-se muitas vezes “Amerikkka”, numa clara alusão ao Ku Klux Klan. Outras palavras tornam-se num foco de atenção irónico pela irregularidade da ortografia inglesa, como por exemplo, com o “desvio” no uso da palavra *phat* (idem).

Graffiti writers of Hip Hop culture were probably the coiners of the term “phat” (meaning excellent, great, superb)... although “phat” is spelled in obvious contrast to “fat”, the former confirms that those who use it know that “ph” is pronounced like “f”. In other words, those who first wrote “phat” diverged from standard English as a direct result of their awareness of standard English: the divergence was not by chance linguistic error. There is no singular explanation to account for linguistic divergence, but Hip Hop culture suggests that matters of personal identity play a significant role.

(Baugh and Smitherman, 2007, p. 20, apud Alim, 2006, p. 77)

Embora exista uma padronização da língua nos repositórios de letras de canções on-line, ainda assim podemos observar alguns dos traços vernaculares da Hip Hop Nation Language no seguinte excerto.

Danger, talking **bout** [about]

Danger, motherfucker look

Get on the **flo'** [floor]

The nigga **right chea** [right here]

Danger, motherfucker, watch your back

Danger, look look

Nigga what, look look

Get on the **flo'** [floor]

The **nigga right chea, get 'em up** [the nigga right here, get them up]

(“Danger (Been so long)”, 2000, Mystikal [excerto], negrito nosso)

8. Portugal, um país multicultural: Contexto em que surge o hip-hop português

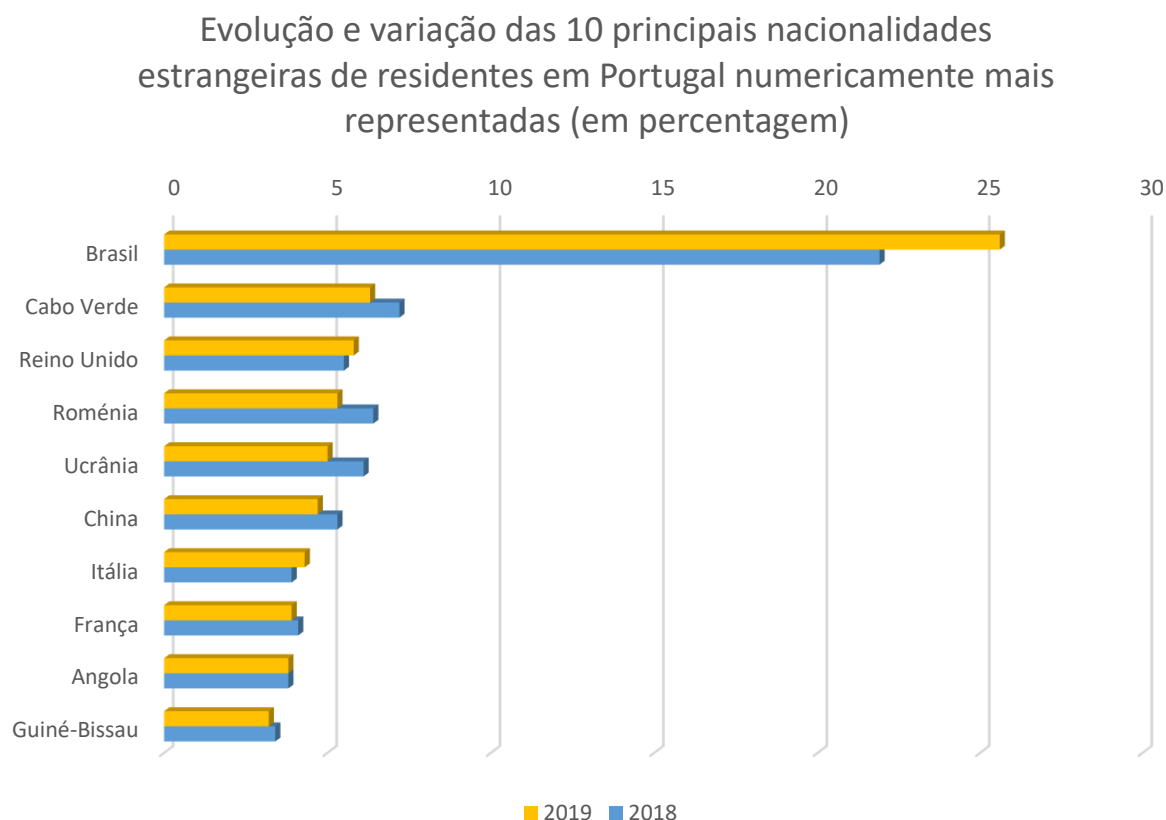


Gráfico 1: Evolução e variação das 10 principais nacionalidades estrangeiras de residentes em Portugal

Fonte: *Indicadores de integração de imigrantes: relatório estatístico anual 2020*
(tratamento próprio)

Segundo o Relatório Estatístico Anual 2020, promovido pelo Observatório das Migrações e editado pelo Alto Comissariado para as Migrações (ACM), existiam, em 2019, um total de 590 348 cidadãos estrangeiros com título de residência válido em Portugal, o que perfaz 5,7% da população residente no país.

As dez principais nacionalidades dos estrangeiros residentes em Portugal são, tal como ilustra o gráfico por nós elaborado, e por ordem de grandeza: Brasil, Cabo Verde, Reino Unido, Roménia, China, Itália, França, Angola e Guiné-Bissau.

Portugal surge, assim, como um país claramente multicultural, onde a representatividade da população dos PALOP não pode ser desprezada, chegando a um combinado de 13,3% em 2019, se incluirmos apenas as dez principais nacionalidades.

Embora menos representada nas últimas décadas, em parte por causa da crise económica vivida na primeira metade da década que tornou outros destinos mais apelativos e possivelmente devido a processos de regulação do acesso à nacionalidade portuguesa (Oliveira, 2017, 2020), a população dos PALOP continua a ser um importante fator de diversidade étnica e cultural em Portugal. A importância desta diversidade não se pode compreender sem atender aos fenómenos migratórios que lhe subjazem.

8.1. A diversidade étnica e cultural antes do século XX

Ao constatar que Portugal é, de facto, um país multicultural, podemos ser induzidos no erro de julgar que a diversidade étnica e cultural em Portugal é um fenómeno das migrações do século XX. Mas a verdade é que estas apenas a tornaram mais “visível”.

Segundo Tinhorão (2019), durante as conquistas marítimas, alguns relatos apontam para números na casa dos milhares de negros que chegavam em cada embarcação. Não é, portanto, de desprezar o número de africanos que chegaram a Lisboa durante os séculos XV-XVII. Com a perda do domínio colonial sobre o Brasil em 1808, os negros começaram a ser uma presença incómoda na sociedade portuguesa e muitos foram levados de volta para África. Os que resistiram à expatriação, foram sendo aculturados, dando continuidade à sua presença “silenciosa” ou silenciada, característica dos primeiros quatro séculos desde a sua chegada a Portugal.

8.2. Movimentos migratórios dos PALOP para Portugal no século XX

Durante o a ditadura de Salazar, havia um fluxo migratório para Portugal de estudantes das províncias ultramarinas e da Índia, onde não tinham a possibilidade de prosseguirem os estudos médios ou superiores (Rocha-Trindade, 2004).

Entre 1960 e 1974, saem de Portugal cerca de 1 465 435 pessoas, 75% com destino à Europa. Esta saída de nacionais resultou num saldo demográfico de -2,5% entre a década de 1960 a 1970 (Fonseca, 2008).

No sentido inverso, pode dizer-se que Portugal não era um país atrativo para a imigração, por causa do regime ditatorial, do consequente isolamento em relação ao exterior e dos baixos índices de desenvolvimento registados no país à época (idem).

Os censos de 1960 apontam para um número de estrangeiros com autorização de residência em Portugal na ordem dos 30 000, ou seja, cerca de 0,3% da população residente. 67,3% destes estrangeiros vinham da Europa e 30,5% das Américas, sendo que

destes, 61,4% eram brasileiros ou espanhóis (Baganha & Góis, 1999; Fonseca, 2008). Estes números explicam-se por contracorrentes de emigração; pela imigração transfronteiriça com Espanha; e por ciclos migratórios de pessoal diplomático procedente de vários países, assim como de altos quadros de empresas com capital estrangeiro, e de alguns reformados britânicos que se instalavam no Algarve (Fonseca, 2008)

Esta situação altera-se na década de 60, o que levou a que, duas décadas mais tarde, alguns órgãos de comunicação social, assim como académicos, viessem a declarar que Portugal não era mais um país de emigração, e que se tinha tornado num país de imigração. Embora aparentemente verdadeira, esta afirmação encerra um paradoxo, que salienta apenas o aspeto visível da imigração em Portugal (Baganha & Góis, 1999).

A falta de mão-de-obra fez-se sentir na década de 60, dada a saída de grandes contingentes de nacionais para o exterior, em especial para França e para a Alemanha, e para África, para a Guerra do Ultramar. A mão-de-obra era necessária para assegurar o crescimento urbano da década de 60, motivado pela abertura ao investimento externo, a adesão à EFTA e a vontade em construir infraestruturas turísticas no Algarve (Esteves, 1991; França, 1992; Baganha & Góis, 1999; Fonseca, 2008).

É, assim, que entre 1960 e 1973, grandes levas de cabo-verdianos chegam a Portugal para trabalhar na construção civil e em obras públicas: em Lisboa, na construção do metropolitano e no Algarve, na construção de infraestruturas turísticas (França, 1992).

As primeiras levas de cabo-verdianos para Portugal nos anos 60 do século XX vinham na condição de força de trabalho para a construção civil e em razão das necessidades da sociedade portuguesa, que, pela emigração dos nacionais, estava desfalcada de braços próprios. Não eram muitos então; com isso a cor e a pobreza não se constituíam imediatamente como problemas. Na visão de senso comum, vinham para servir o mundo português, como, de resto, sempre fizeram. Ao cessarem as necessidades de mercado, regressariam às suas terras, terras africanas. Nesse momento *cabo-verdiano* era sinónimo de *africano*, como categoria continental de referência. Era certamente uma população pobre, mas sua pobreza, restrita aos alojamentos das construtoras de obras, não se confrontava ostensivamente com o mundo português. Nesse momento o africano não era um problema, era uma solução.

(Gusmão, 2013, p. 104, itálico no original)

O segundo grande fluxo migratório dos PALOP para Portugal do século XX foi na década de 70, com a independência das colónias portuguesas, a seguir ao 25 de Abril de 1974. Considera-se este como o segundo maior êxodo do século XX, e não se sabe ao certo, mas estima-se que cerca de meio milhão de “retornados” tenham chegado a Portugal vindos das ex-colónias (Garcia, 2012). Com eles, chegaram igualmente africanos de Angola, Moçambique e Cabo Verde, assim como indianos, também de Moçambique, pois a situação nestes países era muito instável.

Em consequência da independência dos PALOP, deu-se uma alteração estatutária referente à nacionalidade, o Decreto-Lei nº308-A/75. Com este D.L., a nacionalidade portuguesa foi retirada a todos os naturais das ex-colónias africanas, com algumas exceções. Os naturais de Goa, Damão e Diu, assim como aqueles que tinham ascendentes portugueses, os antigos funcionários da administração colonial, os antigos combatentes do exército do Português e as pessoas que tinham relações particulares com as instituições portuguesas puderam manter a nacionalidade portuguesa, facto este que aumentou em muito o número de estrangeiros em Portugal (Fonseca, 2008).

Um terceiro fluxo migratório dos PALOP para Portugal deu-se na década de 80. Findo o império colonial, subsistem as relações históricas, culturais e linguísticas entre Portugal e as ex-colónias africanas (Gusmão, 2013; Rocha-Trindade, 2004; Possidónio, 2006). Para além disso, a instauração da democracia e a entrada na CEE em 1986 vão contribuir muito para as novas levas de africanos provenientes das ex-colónias que chegam a Portugal na década de 80. Estes imigrantes, fugidos de “sangrentos conflitos religiosos, pobreza, e guerra em África” (Baganha & Góis, 1999, pág. 254), contam com redes de apoio de outros africanos já radicados em Portugal (Possidónio, 2006; Fonseca, 2008; Gusmão, 2013), que facilitam a sua entrada no país. Outra razão que determina a entrada destes africanos dos PALOP em Portugal é o facto de que o país é considerado como uma “porta de entrada” na Europa, em consequência de não ter tantas restrições à entrada de imigrantes como outros países do Norte da Europa (Possidónio, 2006).

Tal como entravam migrantes dos PALOP em Portugal, também o faziam noutros países, como a América, a França, a Alemanha, etc., ainda que com mais dificuldade. Trata-se de comunidades em diáspora, famílias que circulam pelo espaço, espalhadas pelo mundo.

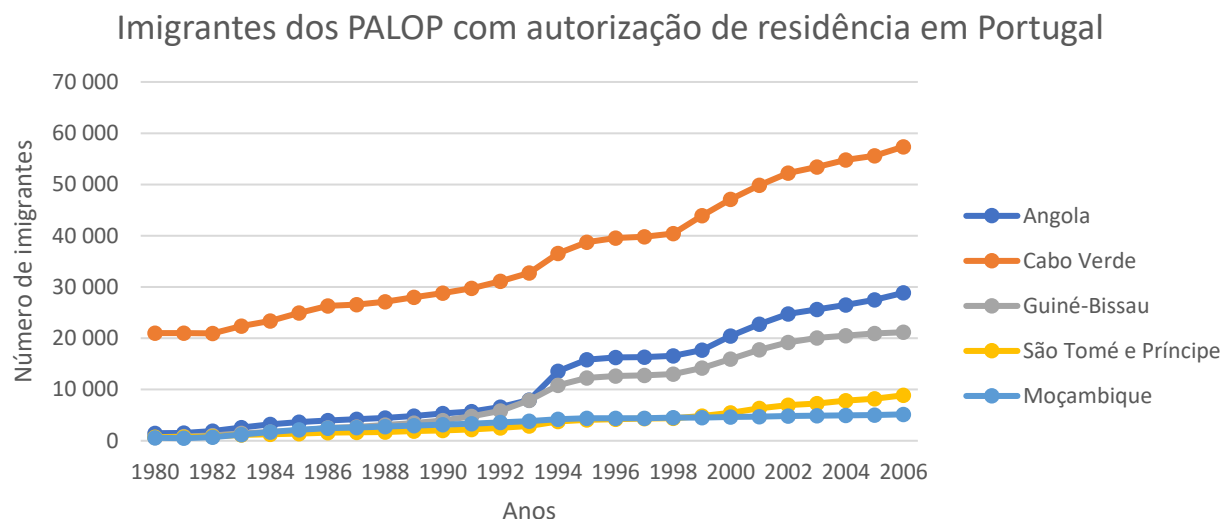


Gráfico 2: Imigrantes dos PALOP com autorização de residência em Portugal

Fonte: Pordata – INE, SEF/MAI (tratamento próprio)

Existe alguma discussão acerca da fiabilidade dos dados do INE e do SEF (Esteves, 1991; Baganha & Góis, 1999). Ao reproduzir este gráfico, não estamos aqui preocupados com o rigor estatístico, mas antes em observar tendências. Este gráfico foi por nós elaborado, com base em dados da Pordata, que usa fontes do INE e do SEF. A Pordata é um serviço organizado e desenvolvido pela Fundação Francisco Manuel dos Santos, cuja missão é recolher a informação disponível de numerosas entidades colaborantes (aqui INE e SEF) sobre múltiplas áreas da sociedade portuguesa, tornando-a clara e acessível. Consideramos, desta forma, os dados por nós tratados relativamente fiáveis, porque, segundo nos foi confirmado por e-mail (ver anexo 1), o conceito do INE para “população estrangeira com autorização de residência” é igual ao conceito do SEF; aliás, o INE usa o SEF como fonte.

Como podemos observar no gráfico, a maior população imigrante dos PALOP vem de Cabo Verde, seguida, por ordem de grandeza, dos imigrantes vindos de Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique (os dois com valores muito próximos). A situação da imigração dos PALOP para Portugal tornou-se especialmente visível entre 1976 e 1980, quando se deu uma “aceleração brutal” (Esteves, 1991, p. 19), não podendo mais ser ignorada.

Subitamente, de modo quase insensível, num lapso de vinte anos, os nacionais de “gema”, que outrora se haviam congratulado com a mão-de-obra barata,

começavam agora a aperceber-se da silenciosa transformação: mão-de-obra tornada *gente*, gente agora organizada em associações, em alguns casos com significativo sucesso económico, estudando nas mesmas escolas dos filhos da sociedade local.

Mão-de-obra, gente de cor diferente, gente de falas diferentes, de diferentes gestos, de diferentes crenças e valores.

(Rocha-Trindade, 1993, p. 873, *itálico no original*)

8.3. Negros: da solução ao problema

As desconfianças em relação à multidão de intrusos eram enormes e não só devido a assuntos laborais: quem cá estava estranhava o sotaque, as roupas, a abertura de espírito e até os hábitos culturais de quem chegava.

(Garcia, 2012, p. 39)

A partir do segundo fluxo migratório dos PALOP para Portugal do século XX, os africanos que chegaram ao país juntamente com os retornados (embora esta distinção seja artificial, pois muitos destes africanos tinham, à época, nacionalidade portuguesa), começaram a ser vistos como um problema na sociedade portuguesa. As razões prendem-se, por um lado, com as diferenças culturais (sotaque, roupas, atitudes e hábitos) que, para além de causarem estranheza, constituíam um motivo para uma nova forma de racismo, já não fundado apenas nas diferenças físicas, mas em aspetos de cultura (Vala, Brito, Lopes, 1999). Por outro lado, os nacionais portugueses temiam a concorrência que estes africanos retornados representavam no mundo do trabalho (Garcia, 2012).

Na verdade, a emigração para as ex-colónias aconteceu apenas tardiamente, em meados da década de 60, depois do massacre no Norte de África pela guerrilha nacionalista FNLA, em 1961. Dada a política do Estado Novo de desestimular o desenvolvimento nas colónias de indústrias, havia uma carência de mão-de-obra qualificada. Os emigrantes que deixaram o país e se fixaram em África na década de 60 eram, em média, mais bem qualificados e tinham mais habilitações literárias do que os que ficaram em Portugal. Ao mesmo tempo, em África, havia mais oportunidades educativas para os seus filhos. Quando se dá o retorno destes portugueses, eram uma população relativamente jovem (estavam emigrados há menos de quinze anos) e encontravam-se numa situação de “sobrequalificação”. Para além disso, a necessidade de

os integrar na sociedade portuguesa foi tão premente que tiveram apoios estatais, doações e créditos para atividades económicas, assim como condições privilegiadas para encontrar trabalho e muitos deles transitaram automaticamente para a função pública por meio do Quadro Geral de Adidos (Esteves, 1991). Ocuparam casas ou tiveram direito de preferência na aquisição de habitação (Garcia, 2012).

Assim, a estas duas formas de racismo, o que discrimina pela cor e o que discrimina pela cultura, veio juntar-se a condição de “retornados”, que os transformava em concorrência no mundo do trabalho. Rapidamente, os africanos passaram a ser vistos como um problema.

8.4. Racismo: A bola de neve

Os imigrantes, em geral, concentraram-se nas periferias da cidade de Lisboa e do Porto, muitas vezes em bairros degradados.

Por outro lado, a falta de infraestruturas e a degradação dos bairros para onde são geralmente empurrados os imigrantes (juntamente com os portugueses mais pobres) e a conotação desses bairros com a criminalidade, ajudam ao desenvolvimento de comportamentos racistas no seio da população portuguesa, onde se misturam a xenofobia e o racismo de classe.

(Sertório, 2001, p. 95)

É algo irónico que a xenofobia e o racismo se perpetuem na situação das infraestruturas dos bairros para onde estes imigrantes são “empurrados”, pois partem da própria condição de marginalização com que a sociedade os acolhe.

Mas isso é apenas “manifestação do problema brutal que existe no acesso ao mercado privado pela população negra e pobre. Os senhorios não gostam e pedem fiador, as rendas são caras. As pessoas viram-se para estes bairros onde as rendas são mais baratas e os pré-requisitos menores (...).”

(Rita Silva, apud Henriques, 2018, p. 80)

O mapa seguinte mostra o valor de avaliação bancária na habitação em euros por metro quadrado dos concelhos da Área Metropolitana de Lisboa (AML) no 2º Trimestre de 2003. Reproduzimos este gráfico por o considerarmos um indicador dos preços de

compra de casa para estes concelhos. Fazemo-lo na consciência de que a informação facultada data de 2003, mas o nosso propósito é observar tendências.

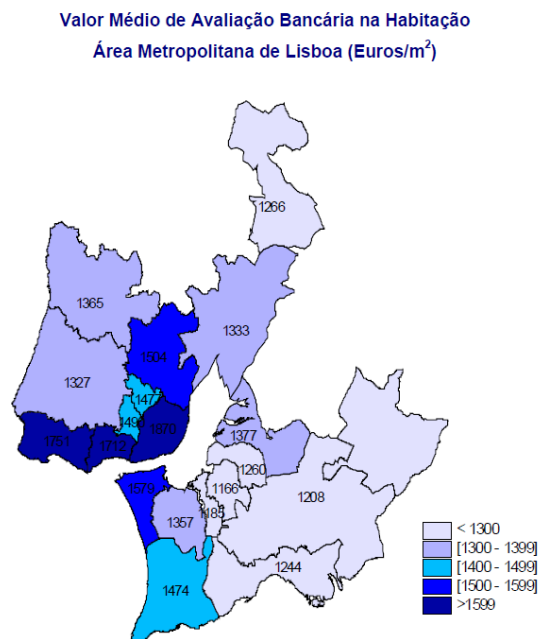


Imagem 1. “Inquérito à avaliação bancária na habitação, 2º Trimestre de 2003, Fonte: INE

Os concelhos periféricos do Barreiro, Montijo, Moita, Palmela, Setúbal e Azambuja são os mais acessíveis para a aquisição de habitação em 2003. Os imigrantes são também empurrados para as periferias devido a iniciativas de realojamento, como o desmantelamento do bairro de lata da Pedreira dos Húngaros (*Nu bai*, 2006).

Hoje, tal como na década de 80, a maior parte dos imigrantes africanos homens, sobretudo os cabo-verdianos, encontra trabalho na construção civil, independentemente de ter habilitações literárias ou técnicas, e as mulheres trabalham na limpeza, doméstica, ou industrial (Sertório, 2001), “(...) trabalhos que os portugueses não fazem a não ser na qualidade de imigrantes nos países industrializados da Europa” (idem, p. 74), o que vem alimentar o racismo de classe.

Estes imigrantes entram já em Portugal na condição de “estrangeiros” (França, 1992). A adesão de Portugal à CEE, vem introduzir uma dicotomia entre o comunitário e o extracomunitário (Sertório, 2001). A ideia de uma “Europa” unida tende “(...), em nome do reconhecimento da diversidade macro-europeia, a sacrificar precisamente a própria diversidade intranacional” (Rocha-Trindade, 1993, p. 871), levando a que os

portugueses se identifiquem primeiro como “europeus”, criando a categoria de imigrante ou “estrangeiro”, ou seja, extracomunitário, que se torna um problema e alvo de racismo (Gusmão, 2013).

8.5. A política de imigração portuguesa

O trabalho clandestino em Portugal era uma realidade para muitos dos imigrantes, pois a obtenção da nacionalidade normalmente implica um conjunto de elementos difíceis de reunir (Esteves, 1991). Assim, os imigrantes permaneciam irregulares (Sertório, 2001), o que explica também, em parte, as situações precárias em que estes viviam.

A importação de mão-de-obra a partir dos anos 60 não é acompanhada da preocupação de dar condições habitacionais aos novos trabalhadores. A grande maioria dos negros e dos ciganos que residem em Portugal vive em condições de habitação desaparecidas há mais de trinta anos no resto da Europa: são os bairros de barracas que se desenvolvem na periferia das grandes cidades e mesmo dentro delas, sobretudo em Lisboa e no Porto. A estrutura desses bairros é desigual: são de “lata”, de “barracas” ou, como no caso da Quinta do Mocho, de ocupação de edifícios cuja construção foi abandonada a meio. Alguns têm um mínimo de infraestruturas, como eletricidade e mesmo água, outros não têm absolutamente nada.

(idem, p. 116)

A lei de acesso à nacionalidade foi alterada em outubro 1981, impondo do direito de sangue. Isto significa que quem nasce em Portugal não é automaticamente considerado português; a nacionalidade portuguesa é atribuída se os pais também forem portugueses. A naturalização é, contudo, possível, consoante um rol de requisitos que se foram alterando ao longo dos anos. Aqui, de novo, os requisitos para a naturalização costumam ser elementos difíceis de reunir.

Quem pede a nacionalidade tem vários motivos para o fazer. Muitas vezes são apenas questões práticas, mas tantas outras têm a ver com relações afetivas, cumplicidades, identificações. Há hesitações, e muitas são geradas pelos obstáculos que surgem no processo – quem desenha as leis sabe-o, cria requisitos dissuasores.

(idem, p. 63)

Portugal subscreve o Acordo de Schengen em 1991. Este acordo vem facilitar a “livre circulação de pessoas” dentro do espaço europeu, as fronteiras internas são abolidas, mas reforçam-se as fronteiras externas, transformando-as numa verdadeira “muralha” (idem, p. 70). A consequência mais direta destas restrições é o aumento dos imigrantes indocumentados. A conjuntura económica dos anos 90, de grandes obras públicas, também vem incentivar a imigração ilegal.

Vim para aqui, porque em África circulam boatos de que Portugal é um país em obras, um país que atualmente a União Europeia ajuda muito, financia muito dinheiro, portanto há trabalho neste país, que os próprios países não conseguem fazer todo o trabalho.

(Amadou, senegalês, apud Sertório, 2001, p. 130)

A conjuntura económica, caracterizada pela “euforia” (Simões, 2019, p. 31) dos fundos europeus, veio promover a criação de canais de televisão privados (SIC e TVI) e oferecer novas oportunidades às discográficas com impacto nacional e internacional, como a Sony e a Valentim de Carvalho (Simões, 2019).

Nestas décadas que marcaram a imigração, existiam, na Margem Sul, redes de skinheads (*Raiz do hip-hop tuga*, 2015), que agrediam e matavam negros e permaneciam impunes, porque não eram condenados e as queixas policiais nunca entravam ou não seguiam (Simões, 2019). A violência policial contra negros imperava igualmente; as forças policiais exigiam os bilhetes de identidade e censuravam reuniões na rua de vários jovens negros (Cidra, 1999; Sertório, 2001; Simões, 2019). Depois da morte de José Conceição Carvalho, militante do PSR, às mãos dos skinheads a 28 de novembro de 1989, começaram as primeiras iniciativas para criar a SOS Racismo, de modo a acabar com esta impunidade e fomentar um debate público sobre a questão do racismo em Portugal. A onda de violência tinha começado em 1986, perpetrada por uma franja da Juve Leo, que se tinha criado em 1984. Com a morte de José Carvalho, dá-se a abertura dos inquéritos policiais. Os skinheads estiveram durante algum tempo “submergidos”, mas em 1995, voltam a atacar no Bairro Alto, no dia 10 de junho, dia de Portugal, assassinando Alcindo Monteiro, primo de dois Karapinhas (Djone Santos e Tutin di Giralda), rappers (Simões, 2017, 2019). O caso recebeu grande atenção mediática. Os skinheads também são apontados como uma das razões para o aparecimento dos primeiros grupos de rap, como veremos no capítulo 9. Foi neste contexto que se desenvolveu o hip-hop em Portugal.

9. O hip-hop em Portugal

O hip-hop chega a Portugal já como um movimento racializado (Fradique, 2003) e profundamente masculinizado (Simões, 2017, 2019). Os primeiros contactos da população portuguesa com o movimento fazem-se através da televisão, com filmes como *Breakin' I*, em 1984, *Breakin' II*, em 1985, *Beatstreet*, também em 1984, (Contador & Ferreira, 1997; Cidra, 1999; Fradique, 2003; Simões, 2010; Simões, 2017, 2019; Lupati, 2019) e alguns concursos de dança (Contador & Ferreira, 1997). Neste sentido, o movimento aparece em Portugal já mercantilizado e associado aos jovens negros dos guetos americanos (Fradique, 2003).

Fradique (2003, 2009) associa o hip-hop em Portugal ao mundo pós-colonial e tem razão em fazê-lo, tanto que nós também o fazemos. Certamente que se Portugal não tivesse tido a experiência da colonização, não se teria tornado um país multicultural como o conhecemos. Contudo, não pode ser apenas o mundo pós-colonial a explicar o movimento hip-hop. A globalização do fenómeno leva-o a países sem experiência de colonização, onde nem por isso deixa de ser uma cultura apropriável, como, por exemplo, no Japão.

A cultura hip-hop, assim desterritorializada, vai sofrer uma apropriação e uma relocalização. Por isso, é possível dizer que o hip-hop em Portugal é um fenómeno local (Simões, 2010), o que não se pode dizer é que se trata de um fenómeno apenas dos jovens negros dos guetos (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2003; Simões, 2010).

Certamente que existem características comuns a todas as expressões da cultura *hip-hop* que circulam à escala planetária, resultantes de aproximações mais ou menos miméticas a determinado modelo cultural, contudo, os recursos presentes nos vários contextos moldam inevitavelmente o *hip-hop* localmente produzido.

(Simões, 2010, p. 65, itálico no original)

É, deste modo, que também em Portugal se reproduzirá a matriz comum. O hip-hop português é composto por quatro dimensões: DJing, MCing, breakdance e graffiti.

Porém, o hip-hop português vai continuar a estar associado aos jovens negros dos guetos, que veem nesta cultura uma forma de “evasão” (Fradique, 2003; Pais & Blass, 2004) aos problemas sociais que assolam as comunidades onde vivem. Principalmente, o rap, pelo seu papel contestatário, vai crescer entre os jovens negros (Simões, 2010).

Mas, como vimos já, não são apenas os jovens negros que se reveem nesta cultura. De facto, há toda uma geração de filhos de imigrantes, não necessariamente negros, que se identificam com os valores do hip-hop (Machado, 1994; Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2003; Gusmão, 2013). Serão erroneamente apelidados de “a segunda geração de imigrantes”, já que muitos deles nasceram em Portugal, de onde nunca saíram, nunca conheceram o país de origem dos pais, e não têm nacionalidade portuguesa porque a lei não o prevê (Sertório, 2001; Gusmão, 2013; Henriques, 2018). Alguns deles sentem-se divididos entre a cultura portuguesa e a cultura dos seus pais, porque, embora tenham nascido em Portugal, não têm nacionalidade portuguesa e são alvo de racismo institucionalizado (Sertório, 2001). “(...) [S]e a sociedade os quer diferentes, eles afirmarão a sua diferença e não a que lhes querem atribuir” (idem, p. 158). É uma geração de jovens que não estão dispostos a continuar a atitude dos seus pais, que reprimem a sua cultura de origem para poderem ser assimilados (*Geraçon rap*, 1995, Fradique, 1999, *Nu bai*, 2006). Estes jovens, que desde sempre conheceram o racismo institucionalizado do qual a lei da nacionalidade é um exemplo, vivem nos bairros periféricos das grandes cidades de Lisboa e do Porto, para onde foram “empurrados” (Simões, 2019, p. 29). Aqui, o valor das rendas e das hipotecas é mais baixo, como podemos constatar no mapa do valor de avaliação bancária na habitação em euros por metro quadrado dos concelhos da Área Metropolitana de Lisboa (AML) no 2º Trimestre de 2003 do capítulo 8. Esta situação habitacional forma um verdadeiro “cinturão”.

Imagem 2. Capa da compilação *Rapública* (1994)

Neste cinturão, que essencialmente cobre a AML, temos: Cacilhas, Amadora, Carcavelos, Oeiras, Miratejo, Monte da Caparica, Pedreira dos Húngaros, Cova da Moura e Pinhal Novo. No norte, à volta do Porto, temos Maia e Gaia (Simões, 2019).

Será dentro deste cinturão que o hip-hop vai nascer em Portugal. Há algum consenso, e aqui, o consenso da maioria, de que o hip-hop nasce no Miratejo (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2003; *Raiz do hip-hop tuga*, 2015; Simões, 2017, 2019). O Miratejo pertence ao concelho do Seixal, onde, de acordo com o gráfico no capítulo 8, as casas estão entre as segundas mais baratas (penúltimo escalão: 1300-1399€/m²).

No aspeto da contestação, estes jovens negros e filhos de imigrantes teciam críticas à sociedade por causa da discriminação de que eram alvo, associados à criminalidade (Simões, 2019) e à “delinquência juvenil, alimentando a falsa ideia de que esta mesma tinha um rosto, irremediavelmente negro, atuando em gangs, e residindo nas zonas limítrofes de Lisboa” (Contador & Ferreira, 1997, p. 164).

O rap produzido por estes jovens é politicamente comprometido, ora com a causa antirracista, ora alertando para os problemas associados ao consumo de drogas, às relações sexuais desprotegidas e à violência de género (Fradique, 1999). É uma juventude com uma visão essencialmente pedagógica, que quer reclamar o espaço público.

O aumento de uma população imigrante na cidade, a experiência transatlântica, e as relações de poder e dominação que daí advieram, refletidas no racismo, na xenofobia, nas assimetrias sob os pontos de vista social e económico foram alguns dos temas de inspiração de jovens *rappers*/MCs do sexo masculino. Temas também retratados por jovens *rappers*/MCs do sexo feminino, que neste mesmo período iniciaram, e aos juntaram outros como a violência e a desigualdade com base no género.

(Simões, 2019, p. 15, itálico no original)

Mas o hip-hop português não é apenas o movimento dos filhos dos imigrantes. Pelo contrário, o hip-hop em Portugal, como em muitos outros países, vai atrair uma massa indiscriminada de adeptos, que se identificam com o estilo musical e o aspeto contestatário do rap, que lhes vai permitir dar voz ao seu descontentamento (Simões, 2010).

(...) onde o rap se tornou uma voz importante na forma de expressão de uma juventude essencialmente urbana. Se nos Estados Unidos o rap é a voz das minorias que não cala as diferentes discriminações a que estão sujeitas, noutros locais esse papel libertado do rap e da cultura hip hop será igualmente abraçado por aqueles que se sentem discriminados, que sentem o peso da opressão, em sociedades ocidentais, ditas democráticas, onde a vontade da maioria vai castrando a vontade de algumas minorias. É assim na Alemanha, onde o rap aparece amplamente representado no seio da comunidade de origem turca, ou em França, onde o rap se apresenta em locais onde a mistura cultural é maior – as *banlieus* de Paris, Marselha ou Lyon – na Grã-Bretanha ligado às comunidades das West Indies (Caraíbas).

(Contador & Ferreira, 1997, p. 133)

Segundo Simões (2010), para a linha temporal que nos propomos a estudar (1994-2006), é possível falar de quatro fases do desenvolvimento do hip-hop português.

9.1. 1ª Fase: Início dos anos 80 até ao início dos anos 90

Feitos os primeiros contactos com os filmes americanos no início dos anos 80, dá-se uma apropriação do breakdancing, aproximadamente de 83 a 85, mas a “moda” passa depressa (Contador & Ferreira, 1997). Em 1984, era possível ver b-boys a dançar em Lisboa, na Rua Augusta, na Praça do Comércio e no Rossio (Simões, 2010). O breakdance é a dimensão da cultura hip-hop portuguesa com menos adeptos (idem) e, nesta altura, estava desassociado do hip-hop como movimento cultural com quatro dimensões (Cidra, 1999).

Começam a chegar as primeiras cassetes dos Estados Unidos, França e Holanda, das comunidades na diáspora, com as vozes de Public Enemy e Run DMC (Contador & Ferreira, 1997). Inicia-se um movimento de circulação de pessoas dos subúrbios de Lisboa, que se juntam para ouvir rap e fazer *freestyling* com *beatbox* no Miratejo e na restante Margem Sul. Formam-se grupos como os B Boys Boxers, em 1986, Machine Gun Poetry, Africa Power, New Decade, Rebel Gang, Black Company, em 1988, e os Onequal (Contador & Ferreira, 1997; Cidra, 1999; *Raiz do hip-hop tuga*, 2015; Júnior, 2019; Simões, 2019). Estes grupos “[j]untavam-se para improvisar, trocar cassetes, dançar, e outros experimentavam os primeiros *sprays* e tintas nos murais de rua” (Simões,

2019, p. 9). Os Black Company, por exemplo, eram um grupo de defesa contra os skinheads (Cidra, 1999; *A Teoria da Evolução*, 2019).

Surgem programas de rádio: *Zona Franca*, na Rádio Renascença, *Mercado Negro* (1986-1987) na Correio da Manhã Rádio e, mais tarde, *Alma Radical*, dinamizados por João Vaz; *Novo Rap Jovem* (1992-1993) na Rádio Energia e *Repto* (1993-1998) na Antena 3, dinamizados por José Mariño (Contador & Ferreira, 1997; Lupati, 2019; Simões, 2019). A rádio foi instrumental, pois tornava possível aos ouvintes enviar maquetes para o programa e trocar números de telefone, anunciar festas e procurar membros para bandas (Simões, 2010; *A Teoria da Evolução*, 2019). Pela televisão, chegam programas nacionais como *Via Rápida* (1988) e internacionais como *Yo! MTV Raps* (1988). Aparecem revistas como a *Black Masters*, e alguma imprensa nacional cobre o assunto, como o *Independente* e o *Blitz Jornal* (Simões, 2019).

Esta é a fase da *old-school* e o rap é *underground* (Fradique, 2003; Simões, 2010). A música passa em discotecas, principalmente africanas, e outros palcos improvisados. Organizam-se festas: no Trópico Disco pelo Boss AC, mais tarde no Vicking pela DJ Yen Sung e também no Graffiti Bar (Simões, 2010, *A Teoria da Evolução*, 2019; *Implantação da Rápublica*, 2020)

Os principais centros onde se desenvolveu o rap foram: AML, Porto e Algarve. Naturalmente, o rap feito nestes lugares divergia, porque adquiria localidade. Também existiam focos noutras zonas do país (Simões, 2019)

Para além do rap, havia todo um conjunto de indicadores de adesão ao movimento, que passavam pela indumentária, cortes de cabelo e adereços. No Miratejo, os símbolos da Volkswagen eram usados em correntes ao pescoço, os cabelos eram cortados em forma de quadrado e usavam-se roupas largas e desportivas (*Raiz do hip-hop tuga*, 2015). Em alguns casos, a indumentária confundia-se com a de outros movimentos, como o dos *skaters* (Simões, 2010).

9.2. 2ª Fase: 1994-1996

General D edita o primeiro *maxi-single* em português em 1994, *Portukkkal é um erro*. Os Da Weasel também editam neste ano, mas em inglês. DJ Bomberjack lança uma mixtape, “Underground Music Scene”, no mesmo ano.

Gabriel, O Pensador, rapper brasileiro, dá o seu primeiro concerto em Portugal a novembro de 1994. O concerto vem provar que é possível fazer rap em português (Fradique, 2003). Antes disso, no geral, o rap em Portugal era feito em inglês.

Em 1994, há também um concurso de bandas de rap, dinamizado pela Câmara Municipal de Oeiras e os Black Company ganham com o tema “Nadar” (Simões, 2010). Posto isto, a Sony apressa-se a explorar a oportunidade de fazer dinheiro com um fenómeno musical emergente. O projeto é visto como uma forma de capitalizar sobre a atenção mediática dada ao caso Alcindo Monteiro e sobre o problema do racismo e dos gangues (Fradique, 2003), para além de que não passa de uma “experiência” num contexto económico que lhe era favorável (Simões, 2016). A “experiência” é ideia de Tiago Faden, que pede a Hernâni Miguel que lhe encontre alguns grupos de rap para fazer uma compilação. Com a ajuda de Boss AC e alguns contactos, o projeto está pronto para arrancar. As bandas têm dois dias para gravar dois temas cada uma, são trinta e cinco músicos a gravar em estúdios diferentes. As condições não são as melhores, o que se reflete na qualidade técnica do disco, mas o *Rapública* sai em 1994, poucos meses depois de *Portukkkal é um erro*. No meio de tudo isto, encontra-se uma pérola: o tema “Nadar” é um êxito. Aquele que é o tema menos contestatário, o tema de festa e brincadeira, é um verdadeiro sucesso. Começa aqui uma série de paradoxos que os rappers terão de enfrentar na sua relação com a indústria discográfica (Simões, 2019). Isto porque os rappers, para sobreviverem enquanto artistas, têm de sujeitar-se a uma lógica discográfica que, ironicamente, rejeitam e criticam nas suas letras. Esta situação veio abrir divisões dentro do movimento, entre o hip hop *real* ou *underground* e o *sell-out*. Estas cisões acabaram por destruir em parte o sentido de comunidade que existia antes do *Rapública* (Cidra, 1999; Lupati, 2019; Simões, 2019).

Com o *Rapública*, vendem-se 15 000 cópias (Contador & Ferreira, 1997; Simões, 2010). É o disco do ano (Simões, 2019). Como dissemos já, o rap vai continuar associado aos jovens negros do gueto.

Em 1994 o interesse pelo rap e pelos seus intérpretes está ao rubro, na medida em que é cada vez mais veiculada a noção de que o gueto norte-americano é facilmente transposto para a realidade portuguesa.

(Contador & Ferreira, 1997, p. 169)

Em 1995, dá-se o 1º Festival Imperial ao Vivo, que conta com a participação de Black Company, Boss AC, General D e Djamal. O prémio Blitz 95 “artista do ano” é atribuído a General D. Os Da Weasel ganham o prémio Blitz 95 “grupo do ano” (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2003; Simões, 2010).

Apesar da atenção mediática ligada ao gueto, o rap vai começar a tomar uma dimensão de instrumento para a tolerância racial (Fradique, 2003, 2009). Dinamizam-se concertos pela SOS Racismo, a Associação Abraço e a Associação Olho Vivo (Simões, 2019). Assim, em 1996, Boss AC escreve e interpreta o hino da campanha de Jorge Sampaio à Presidência da República, o hino de Cavaco Silva é escrito por DJ Groove e interpretado por Jessy J e Tony (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2003; Lupati, 2019; Simões, 2010, Simões, 2019).

Com a sua ligação conseguida aos meios de produção de opinião, os *rappers* tornaram-se rosto de mudanças significativas ao nível comportamental, foram um amplificador de esperança e utopias. Um megafone que, reconhecendo a alternância entre a sua marginalização e a sua aceitação no meio cultural português, foi conseguindo introduzir um discurso de tolerância entre brancos e negros.

(Simões, 2019, p. 41, itálico no original)

A influência da rádio no movimento continua importante, como novos programas: *Ataque Verbal* (1995-1996), dinamizado por KJB, dos Black Company, e Pacman, dos Da Weasel (Lupati, 2019; Simões. 2019).

9.3. 3ª Fase: 1996-1998

Durante estes anos, o interesse dos media pelo rap diminui e o movimento volta a ser *underground*. Poucas bandas que gravaram o *Rapública* conseguem lançar discos e algumas decidem-se pela edição independente (Simões, 2010). São anos de desilusão e de expectativas goradas (Fradique, 2003; Simões, 2019). Em 1998 e durante meses, existem sessões de *freestyle* no Johnny Guitar, que permitem a Fradique (2003) realizar o seu trabalho de campo. Por outro lado, parece que a situação *underground* do rap o levou para outros espaços, como a internet.

Existe todo um movimento independente “alternativo” nascido nos EUA que começou na internet [...]. Em meados de 1998, desinteressámo-nos

completamente pelo hip-hop e pelos seus caminhos mais visíveis. [...] durante esse período de “frustração”, descobri toda uma série de artistas e editoras independentes que conheci na internet.

(MC, sócio de editora discográfica, 29 anos, sexo masculino, entrevista *on-line*, apud Simões 2010, p. 281)

9.4. 4ª Fase: Depois de 1998

Depois de 1998, o hip-hop é inserido em eventos apoiados por entidades públicas, como a Expo 98. Os media voltam a interessar-se pelo fenómeno. Em 1998, temos o programa *Hip-Hop Don't Stop* e, mais tarde, *Caixa de ritmos*, da Rádio Marginal.

Há muitas iniciativas de natureza individual e institucional, como o Projeto Espaço 1999. Na Fonoteca Municipal de Lisboa, dinamizam-se debates sobre a música hip-hop. A Associação Sons da Lusofonia promove cursos de hip-hop durante 8 meses no Alentejo (Santo André, Sines e Grândola). Entre 1998 e 1999, são editadas 18 mixtapes, o que vem dar mais visibilidade a outros artistas e a bandas radicadas em locais fora dos centros de produção (*Implantação da Rápublica*, 2020).

Em 2000, o rap recebe uma nova visibilidade e há uma nova geração de praticantes. Um ano depois, dá-se uma viragem. Surgem editoras independentes e continuam as iniciativas de natureza institucional, como o Seixal Graffiti 2001, e as iniciativas do IPJ, ao abrigo do qual se dão concertos de hip-hop com regularidade. No geral, há uma alteração da atitude em relação às editoras. As edições de autor são distribuídas por grandes editoras. Depois de 2002, o rap começa a ter destaque face a outros géneros musicais nos festivais de música. A partir de 2003, o rap passa na recém-criada MTV Portugal. Em 2004, José Mariño assina a *Beatbox* na SIC Radical e há uma profusão de blogs, photologs, websites, fóruns, salas de chat, etc. (Simões, 2010).

Com efeito, aquilo que há pouco mais de uma década constituía apenas um conjunto de práticas juvenis improvisadas e relativamente isoladas transformou-se num universo diversificado e complexo, que mobiliza diferentes recursos, protagonistas e adeptos, distinguindo-se pela regularidade de iniciativas e de eventos realizados, pela variedade dos propósitos envolvidos na sua realização, bem como pela heterogeneidade das estruturas montadas para a sua concretização.

(idem, p. 147)

10. Para uma linguística do hip-hop português

Alim (2006) entende que as letras das canções são produções literárias. Märzhäuser (2009) vê o rap como uma forma híbrida, entre a oralidade e a escrita. Contudo, também Märzhäuser (2009) fala de um espectro entre a linguagem artificial e a linguagem artística.

Em Lotman (1990), pode encontrar-se uma boa solução para este dilema metodológico. Partindo da discussão conceptual entre Saussure e Jakobson, Lotman desenha um continuum entre os textos com uma linguagem orientada unicamente para a transmissão de uma mensagem, que se caracteriza por ser artificial, apenas reprodutiva e funcional, e os textos com uma linguagem artística, que possibilita, de maneira particular, a criatividade como universal linguístico.

(Märzhäuser, 2009, p. 114, tradução nossa)

O esforço de fixar as letras antes de as musicar aproxima a linguagem destes textos de uma linguagem artística (que aqui entendemos como literária), já que esse esforço é deliberado, planeado e consciente. Contudo, também se dá o contrário, as letras das músicas são fixadas depois de musicadas, embora a primeira abordagem seja a mais convencional (Märzhäuser, 2009). A questão aqui é a de saber se o rap se presta à análise linguístico-literária.

Alguns exemplos fora da academia podem ajudar-nos a resolver o dilema. Em 2016, Bob Dylan, cantor e compositor americano, ganhou o Prémio Nobel da Literatura, sob o pretexto de ter criado novas expressões poéticas na tradição musical americana. Em 2008, as letras de algumas músicas da cantora e compositora inglesa, Amy Winehouse, foram incluídas num exame de literatura na Universidade de Cambridge. O enunciado do exame defendia: «The OED (Oxford English Dictionary) defines ‘lyric’ as ‘Of or pertaining to the lyre; adapted to the lyre, meant to be sung,’».

A primeira aceção do termo “lyric” no Concise Dictionary of Literary Terms, por Chris Baldick, é a seguinte:

in the modern sense, any fairly short poem expressing the personal mood, feeling, or meditation of a single speaker (who may sometimes be an invented character, not the poet).

(Baldick, 2001, p. 143)

No enunciado da Universidade de Cambridge, “lyric” surge como “meant to be sung”, mas em Baldick (2001), “lyric” surge apenas como texto poético, no sentido moderno. No mesmo dicionário, “literature” é definida do seguinte modo:

Since the 19th century, the broader sense of literature as a totality of written or printed works has given way to more exclusive definitions based on criteria of imaginative, creative, or artistic value, usually related to a work's absence of factual or practical reference (see autotelic). Even more restrictive has been the academic concentration upon poetry, drama, and fiction.

(Baldick, 2001, p. 141)

Consideramos, deste modo, que, por ser uma utilização artística da língua, o rap se presta à análise linguístico-literária.

11. Tipos de textos

Há que distinguir entre três tipos de esferas de produção linguística no hip-hop: os textos primários, os textos secundários e os textos terciários. Os textos primários consistem nas músicas propriamente ditas, os textos secundários nos discursos dos média e os textos terciários na comunicação entre membros da comunidade, sendo a esfera mais informal. A abordagem proposta por Alim, Ibrahim, Pennycook (2009) é adaptada do modelo de intertextualidade vertical que Fiske (1987) desenvolveu em *Television Culture* (que não consultámos). Não estando isento de problemas de aplicação, nomeadamente na delimitação entre as esferas, pode ser aqui útil para a nossa análise.

11.1. Black English: esfera primária

O rap em Portugal começou por ser emulatório, fazendo uso do Black English (aqui entendido como contrapartida do “White English” e sinónimo de Black Language). Imitando o rap que se fazia nos Estados Unidos, as primeiras sessões de *freestyling* eram em inglês (Contador & Ferreira, 1997). Segundo vários testemunhos, os rappers não gostavam de fazer rap em português porque “soava mal” (Cidra, 1999; *Raiz do hip-hop tuga*, 2015). Contudo, temos de nos questionar:

Por que razão faziam rap especificamente em Black English?

O uso do Black English acontecia por duas razões:

- para indexar a filiação à cultura hip-hop (Alim, Ibrahim, Pennycook, 2009);

O uso de anglicismos alinhados com o inglês vernacular afro-americano [Black English] é um sinal claro da ligação das tradições locais de rap à cultura de origem nos EUA.

(Märzhäuser, 2009, p. 135, tradução nossa).

- para construir uma identidade *Black*.

O inglês vernacular afro-americano deve também ser visto como a língua de prestígio no seio da cultura hip-hop, sendo usado “to index and enact Hip Hop identity by speakers and rappers who may or may not themselves be Black” (Sarkar/Winer 2006: 3).

(idem, p. 133, tradução nossa)

Podemos dizer que o hip-hop português, tal como outras manifestações locais de hip-hop, importou ideologia racial. Este processo de importação de ideologia racial, “transformou” as identidades dos negros, “criando-as” (Alim, Baugh, Bucholtz, 2011). Se Portugal assume uma postura de país de brandos costumes, onde o lusotropicalismo de Gilberto Freyre foi acolhido pelo Salazarismo, a verdade é que o país não é, nem foi, brando na questão racial (Pardue, 2015; Jesus, Conceição, Marques, 2017; Henriques, 2016, 2018). Assim, podemos falar de um “despertar” para a questão racial em determinados artistas, especialmente General D (*Raiz do hip-hop tuga*, 2015), com o consumo da música rap e notar, conseqüentemente, a importação de ideologia racial dos EUA e a construção das identidades negras. Escapando ao assimilacionismo, o uso consciente do Black English assume contornos de identificação. Uma vez que o Black English é característico da comunidade afro-americana, o seu uso é um “índice de negritude” (Cidra, 1999, p. 191), muito embora alguns utilizadores do Black English não sejam negros.

11.2. Black English: esfera secundária

O desafio desta esfera é decidir quais fontes consultar. Existiu uma revista especializada em hip-hop em português, a *Hip Hop Nation*, cuja extinção em 2006, no número 25, está envolta em polémica. Continua a existir uma versão espanhola desta revista. Pelo que sabemos, não existiram mais revistas especializadas no hip-hop português, tirando as *fanzines*, revistas criadas por fãs.

Apesar de as revistas da versão portuguesa da *Hip Hop Nation* aparecerem listadas no catálogo on-line da Fonoteca Municipal de Lisboa, não nos foi possível consultá-las, pois era impossível localizá-las. É provável que os documentos estejam perdidos.

Uma outra fonte poderiam ser os programas de rádio de José Mariño, que estão, todavia, igualmente indisponíveis. Dos poucos excertos que ouvimos, José Mariño comunicava em português padrão, tal como continua a fazer até à redação desta dissertação, no seu programa de autor, *A Teoria da Evolução*.

Com efeito, ao que tudo indica, a esfera secundária comunicava em português padrão, sem fazer uso de Black English ou com um uso muito escasso e apenas com a função de indexar a filiação à cultura hip-hop.

11.3. Black English: esfera terciária

Para o intervalo de tempo que escolhemos estudar (1994-2006), não existem muitas formas de reconstruir os textos terciários. Contudo, cremos que também havia comunicação entre membros da cultura hip-hop em Black English. No episódio de 11 de outubro de 2019 do programa de rádio *A Teoria da Evolução* de José Mariño, Plutónio dirige-se a um velho amigo, DJ Mascarilha, desta forma:

Mr. Mascarilha, what it do?

(Plutónio, *A Teoria da Evolução*, 2019)

Acreditamos que esta expressão em Black English se trata aqui de uma fórmula que usavam entre eles no passado. Segundo Cidra (1999), quando os rappers chegavam aos locais dos concertos e outras sociabilidades, cumprimentavam-se efusivamente com expressões como “What’s up nigga?” (p. 156). Segundo Märzhäuser (2009), Cidra registou “W’as up?” como uma forma de se dirigir ao público nos concertos. Expressões como estas levam-nos a concluir que na altura que nos propormos estudar havia comunicação na esfera terciária em Black English, com as mesmas funções que tinha na esfera primária, se bem que essa comunicação era hipoteticamente limitada a pequenas frases feitas.

11.4. Outros anglicismos: Hip Hop Keywords

Alguns anglicismos tornaram-se específicos do meio hip-hop e podem ser encontrados nos glossários de Fradique (2003), Simões (2010) e Märzhäuser (2009). São expressões universais a todas as manifestações locais de hip-hop. Anglicismos como *yo*, *bro*, *niggas*, *dreads*, *props*, *people*, etc. são usados para indexar a filiação à cultura hip-hop e também para efeitos de rima e de *flow* (Märzhäuser, 2009):

Bantú não sabe nadar **yo!**

K.J.B. não sabe nadar **yo!**

Madnigga não sabe nadar **yo!**

Makkx não sabe nadar **ye!**

Bantú não sabe nadar **yo!**

K.J.B. não sabe nadar **yo!**

Madnigga não sabe nadar **yo!**

Makkx não sabe nadar **ye!**

(“Nadar”, 1994, Black Company [refrão], negrito nosso)

Temos também pequenas frases, como por exemplo: *Check it out*; *Ah one, two, aham* (Raiz do hip-hop tuga, 2015). Estas frases são especialmente usadas em ocasiões de *freestyle*, em que o rapper tem de fazer uso do seu dicionário poético (Cidra, 1999). Muitas vezes, estas frases servem como interlúdios em que o rapper tem tempo para pensar nas rimas que vai fazer. Apresentamos seguidamente uma tabela de Keywords com base nos glossários que mencionámos acima.

Tabela 1. Hip Hop Keywords com base nas categorias de Märzhäuser (2009)

Elementos técnicos	b-boys, beat, beatbox, breakdance, clique, crew, DJ, fly-girls, freestyle, loop, MC, posse, sprayer, tag
Conceitos culturais	battle, flow, hood, jam, knowledge, respect, skills, style
Categorizações pessoais	bitch, biter, bro, dread, gangsta, hustler, nigga, thug
Qualificadores	fake, fly, phat
Outras formas discursivas	props, shout outs, yo, yeah

11.5. Nomes dos grupos

Alguns dos nomes poderão estar incorretamente redigidos, dado as referências, sobretudo dos grupos mais novos, terem sido obtidas oralmente. Os nomes dos grupos de rap assentam, muitas vezes, em jogos de palavras que passam pelo grafismo e modo como foram escritos, pelo que podem perder parte da sua significação quando mal redigidos.

(Fradique, 2003, nota de rodapé 23 [e-book])

Esta citação de Fradique (2003) ilustra na perfeição o que dissemos no capítulo 7 sobre a Black Language. Os nomes dos grupos são normalmente ingleses, portugueses ou uma combinação das duas línguas, mas também há nomes em crioulo. Os jogos de palavras são um espelho da liberdade criativa que está na base no hip-hop, mas não são exclusivos da cultura hip-hop. Atente-se, por exemplo, os nomes dos seguintes grupos portugueses de rock: Kaganisso e Ajakalma.

11.6. Transição para o Português

As is well documented (e.g, Mitchell, 2001), rap outside the United States goes through a process of linguistic “emancipation”, in which early attempts in English are soon followed by a shift to the rapper’s native language(s). This does not forcibly lead to a monolingual local rap landscape, but it does establish the local/national language as default, against which other languages may gain symbolic meaning.

(Alim, Ibrahim, Pennycook, 2009 [e-book])

Eventualmente, os rappers começaram a fazer rap em português, especialmente depois do concerto de Gabriel, O Pensador, em 1994, que veio provar que se podia fazê-lo. Contudo, este português não correspondia necessariamente ao português padrão.

11.7. Vocabulário angolano e moçambicano

O português usado nas esferas primária e terciária tinha, nestes anos, significativas influências africanas, nomeadamente vocabulário e expressões angolanas e moçambicanas. A maior parte destes vocábulos eram angolanos, com origem no quimbundo. Falava-se, nesta altura, do “luandês”, termo escolhido pelos linguistas para descrever a influência do calão de Luanda no português. Cidra (1999) fala das influências

do luandês no rap. Podemos encontrar boa parte deste vocabulário no glossário de Contador & Ferreira (1997). A 11 de abril de 1997, Rui Ramos publica um texto no Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, “Luandês, a nova língua da lusofonia”, onde reproduz muitos dos preconceitos e estereótipos que tentamos aqui desconstruir. Este texto é útil porque inclui um pequeno glossário do luandês, que Rui Ramos completa a 17 de abril de 1997 com novo texto, “Ainda sobre o luandês”.

Apresentamos seguidamente um glossário de vocábulos e expressões angolanas e moçambicanas usados na altura a que nos propomos estudar. Para o efeito, vamos socorrer-nos das fontes que mencionámos acima. No entanto, nada nos assegura de que estes glossários são fontes rigorosas. É importante saber se os vocábulos que apresentamos são angolanos ou moçambicanos, ou mesmo expressões coloquiais portuguesas. Para excluir o calão português do nosso glossário e aferir a origem dos vocábulos, fizemos uso de três corpora de exclusão: o dicionário on-line Infopédia; o dicionário on-line Priberam e o Dicionário da Academia de Ciências de Lisboa, edição de 2001. Cruzámos a informação dos três dicionários, e para os vocábulos que não constavam deles, não conseguimos determinar a sua origem.

Glossário do vocabulário angolano e moçambicano

avilo: amigo (Angola)

bazar: sair, ir embora (Angola, do quimbundo *kubaza* “romper”)

birra: cerveja (Angola, do alemão ou italiano)

bitola: cerveja (Angola)

bulir: trabalhar (Moçambique)

bumbo: negro (Angola, do quimbundo *mumbundu*, *mbundu* “negro inculto”)

camba: amigo, companheiro (Angola, do quimbundo *rikamba* “amigo”)

candengue: criança (Angola, do quimbundo *kandegé* “menorzinho”)

cangar: prender (Angola, do quimbundo *kukanga* “prender”)

chuinga: pastilha elástica (Angola, Moçambique, do inglês)

cota: velho, um dos pais (Angola, do quimbundo *kota* “superior”)

cubico: quarto, casa (Angola, Moçambique, do português)

cumbu: dinheiro (Angola)

estigiar: ridicularizar com humor (Angola, do português)

fobado: esfomeado (Angola)

macala: negra (Angola)
malaico: maluco (Angola, do português)
mambo: coisa, problema (Angola, do fiote)
matumbo: estúpido (Angola, do quimbundo *matumbu* “de longes terras”)
muadiê: mais velho (Angola, do quimbundo *muadi* “velho, mais velho”)
ndengue: rapaz (Angola, do quimbundo *ndengue* “criança”)
piô: criança, garoto (origem: Angola, do português)
pitar: comer (origem: Angola, do português)
pula: branco (origem: Angola)
ruca: carro (origem: Angola)
xé: expressão de exclamação/admiração (origem: Angola)

Seguidamente apresentamos alguns dos vocábulos cuja origem não conseguimos determinar.

babi/Babilónia: polícia
banda: Angola
boda: festa
caroucho: drogado sujo e porco
coro: história inventada; “bater um coro”: tentar convencer alguém com tais histórias
dama: rapariga
dread: muito apelativo, louco, bom
desbundar: sair e divertir-se
lisa: Lisboa
paia: vender
pilhar: beber
xuxuta: vagina

11.8. Calão

O uso do *calão* estabelece uma relação com o rap por causa da sua orientação vernacular.

(Märzhäuser, 2009, p. 167, tradução nossa, itálico no original)

O calão usado no hip-hop está associado à vernaculidade e está próximo das formas mais orais. Assim, ao invés de dizer “estar”, diz-se “tar”, em vez de “para”, temos “pa”, “para o”, transforma-se em “po”. Temos algumas expressões introduzidas pelos retornados, especialmente de origem angolana, como “iá”, grafado “ya”, e bué, normalmente usado na forma “bue da”, no sentido de “muito” (Märzhäuser, 2009).

Naturalmente, os rappers expressavam-se nas formas linguísticas que lhes eram mais familiares e que eles usavam no seu dia-a-dia, pelo que daí também se justifica o uso do calão, principalmente se considerarmos que muitos destes rappers eram jovens. Contudo, o calão desempenhava igualmente um papel ideológico e diretivo, no sentido em que se dirigia a um público específico, em parte também ele jovem (Märzhäuser, 2009). No plano ideológico, é possível concluir, que o rap em português é, no geral, linguisticamente caracterizado pela vernaculidade. De facto, parece existir uma orientação infrapolítica no rap português, que se realiza plenamente no uso do crioulo.

Numa fase pré-internet em que a dependência de um estúdio de gravação e dos meios de produção no seu modelo convencional foi, pelos motivos anteriormente elencados, naturalmente superior, talvez se (auto)justificasse a redundância, para reforçar que desde as primeiras gravações discográficas em Portugal a língua cabo-verdiana, algumas expressões angolanas, em quimbundo, ou gíria dos bairros tiveram presença fosse qual fosse o conteúdo literário nelas expresso, podendo ser vista essa inscrição como uma ação *infrapolítica*, especialmente se tivermos em conta que se tratavam de formas linguísticas ou expressões literárias que no período colonial estiveram suspensas do meio cultural e social português ou mesmo condenadas internamente, por receio de rejeição, ao esquecimento, pelo que reintroduzi-las como novas significações numa prática artística com alcance entre as comunidades juvenis fez dessa ação um modo de reivindicação das suas identidades culturais, e simultaneamente um modo de fazer política.

(Simões, 2019, p. 39-40, itálico no original)

11.9. Crioulo

O papel de resistência à hegemonia do “White English”, que nos Estados Unidos competia à Black Language, veio caber ao crioulo (Lupati, 2019; Pardue, 2012; *Nu bai*, 2006). Esta comparação poderá parecer precipitada, mas, como dissemos já, o hip-hop português, como noutras manifestações locais de hip-hop, importou dos EUA ideologia racial (Alim, Baugh, Bucholtz, 2011) e de contestação dos modelos hegemónicos, da qual o uso do crioulo em desfavor do português constitui um bom exemplo.

Quando um gajo começou a cantar já em crioulo, já a começar mesmo a expandir o crioulo já, eu, para mim mesmo, aí mesmo encontrei o que faltava, o puro, o que ‘tá no sangue, aí mesmo, disse mesmo ‘Ó pá, português, desculpa lá, mas quem entender, entende’. Há bué de malta que não entende o inglês, ou ouve rap em inglês, mas, com algum esforço e alguma dedicação, aprende, compreende o que é que o bacano está a dizer. Agora, o crioulo é a mesma coisa, o crioulo quem quiser entender, entende. Pára, tenta entender, se não sabe, pergunta ‘O que é que ele disse ali? Ah, ok, ah, então é isto!’ Isto é assim, porque o crioulo também é uma língua, é uma língua também. Nós estamos cá em Portugal e temos de cantar em português? Não. Eu nasci em Portugal, mas, no entanto, não tenho nacionalidade portuguesa, sou cabo-verdiano. Agora, desde que um gajo começou-se mesmo a aperceber como é que o governo de cá é fodido, pá, disse ‘O quê? Vou agora cantar em português?’ Ainda por cima para malta, para pessoas que não entendem aquilo que um gajo vive, aquilo que um gajo sente, aquilo que uma pessoa pensa? Não. Vou cantar em crioulo para aqueles que vivem aqui, na zona ou que vivem nas mesmas condições que eu vivo e muito outros vivem, entendem, aí, sim. Aí, eles vão perceber.

(Kromo di Ghetto, *Nu bai*, 2006)

Nesta citação, vemos o rapper Kromo di Ghetto equiparar o crioulo ao inglês. Trata-se, segundo este, de uma língua legítima, que quem quiser entender, fará os esforços por entender. Vemos também a secundarização do português, associado às más experiências da diáspora em Portugal.

O crioulo com mais influência no rap português é o crioulo cabo-verdiano de Sotavento (Júnior, 2019). No entanto, o crioulo dos bairros não se trata, segundo Otávio Raposo, citado por Júnior (2019), de uma reprodução fidedigna dos crioulos falados nos

países de origem, como Cabo Verde e a Guiné, sendo que tem influências angolanas, brasileiras e americanas, assim como influências dos calões e outras expressões da rua (idem).

No entanto, bem como acontece nos processos de criouliização, há sempre a possibilidade de formação de novos códigos linguísticos, sendo que os rappers que vivem em Portugal criam códigos diferentes dos das ilhas de Cabo Verde e também da Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, onde também se fala crioulo. O processo de criouliização permite a criatividade linguística por não ter uma gramática, nem código padrão para ser seguido.

(idem, p. 177)

O facto de os crioulos não terem uma norma padrão permite a liberdade criativa que tão bem caracteriza a filosofia da cultura hip-hop.

Todavia, tem de ser dito que Cabo Verde e a Guiné estão a realizar esforços para estandardizar a escrita das suas línguas crioulas e criar uma norma. Cabo Verde adotou, depois de um período experimental, o ALUPEC, o Alfabeto Unificado para a Escrita da Língua Cabo-verdiana (*Decreto-Lei nº 8/2009 da República de Cabo Verde*, 2009).

O ALUPEC é um alfabeto fonético-fonológico, no qual existe uma relação biunívoca entre o fonema e o grafema. Propõe vinte e três letras e quatro dígrafos:

A B D DJ E F G H I J K L LH M N NH O P R S T TX U V X Z

a b d dj e f g h i j k l lh m n nh o p r s t tx u v x z

Embora o alfabeto seja de origem latina, a letra “c” está ausente. É, pois, a letra “k” que representa sempre o som [k] (*Decreto-Lei nº 67/98 da República de Cabo Verde*, 1998).

12. Ortografia do rap

Vamos aqui ocupar-nos dos textos primários, as letras das canções, e, em especial, da ortografia desses textos. Contudo, e, como aludimos já, os repositórios on-line de letras de canções não são fontes seguras quanto à ortografia na qual elas foram fixadas. De facto, há muitos indícios de que esses textos estejam perdidos (*A Teoria da Evolução*, 2019). Todavia, existe um arquivo dos textos que acompanham os CDs e que podemos considerar como fontes primárias. Há, porém, um problema nesta abordagem. Com efeito, as letras das canções, ao serem publicadas com os CDs, são duplamente fixadas. Deixam de ser apenas a fixação do ritmo e da poesia e abrem outras possibilidades artísticas e criativas. É, pois assim, que não são uma mera fixação de determinadas práticas linguísticas. Temos de considerar o uso da língua também para outros efeitos artísticos. É também possível que não sejam os autores a datilografar estes textos.

12.1. Metodologia

Procedemos à constituição de dois corpora. Um primeiro corpus contém nomes de canções e é composto pelas fichas catalográficas retiradas do catálogo da Fonoteca Municipal de Lisboa. Para construir o corpus, procurámos por todas as músicas sob o descritor POP/ROCK, pois compreendemos que, sendo um estilo novo em Portugal durante a primeira parte do período que nos propusemos a estudar, não tinha um descritor próprio, situação que não se alterou até à elaboração desta dissertação. Restringimos temporalmente os resultados e, de seguida, aplicámos outros filtros: hip-hop (usámos o website Discogs, <https://www.discogs.com/>, para identificar o estilo musical), português e vozes africanas. Durante a investigação, apercebemo-nos de que alguns destes CDs tinham as letras das canções no que Märzhäuser (2009) chamou de “booklet”. Assim, procedemos à elaboração de um segundo corpus. Este corpus tem cerca de 44 364 palavras e é composto pelas letras de todas as canções que conseguimos encontrar. Fomos, contudo, alertados para o facto de o nosso corpus estar incompleto: faltam, pois, nove títulos, três dos quais sabemos conterem as letras. Não efetuámos nenhuma normalização linguística, os erros ortográficos foram mantidos, assim como a capitalização e os acentos, sendo que apenas regularizámos o espaçamento. Em dois casos, foi, todavia, necessário regularizar a capitalização, porque os textos estavam inteiramente em letras capitais. Para tratar o segundo corpus, utilizámos o software WordSmith (versão 7), que encontra padrões em corpora. Apesar de inúmeras tentativas, nem General D nem Chullage mostraram disponibilidade para uma entrevista.

13. Primeiro corpus: tratamento qualitativo

A primeira observação que fizemos foi que o primeiro *maxi-single*, *Portukkkal é um erro*, foi provavelmente inspirado no *Amerikkka's Most Wanted* do artista afro-americano Ice Cube, editado em 1990. Aqui, o “desvio” é claramente uma referência ao Ku Klux Klan (Moreira, 2016; Júnior, 2019, 2020). Esta observação torna-se interessante se atentarmos ao facto de que, após este primeiro EP, começam a surgir nomes de canções em que o “c” surge como “k” e General D, o artista de *Portukkkal é um erro*, começa a escrever de forma peculiar em discos posteriores.

Mikofrone é kana de pesca
Foram tantos os koncertos ke eu já dei
Ke eu já dei
Tantos olhos enkantado p'ra kem kantei.

Komo sabe bem
Ter uma batida a kem chamo de amiga
Komo sabe bem kantar
Ver o baixo a falar
Komo sabe bem
A guitarra a estalar
Komo sabe bem
O Sam a kantar

([sic] General D, “Black Magik Woman”, *Pé na tchôn, Karapinha na céu*, 1995 [excerto])

Poder-se-ia argumentar que este é um uso criativo da língua resultado de uma dupla fixação, mas a seguinte passagem que vem também no booklet indica o contrário.

Agradecimentos: Gostaria de agradecer ao **meu Deus Negro**, à **minha mãe** (kanimambo mama), aos **Karapinhas** por toda a amizade dedicação e principalmente por terem alargado a minha família; A **todos os konvidados**: sem a vossa magia este ritual nunca se teria realizado; Ao **S.O.S. – Racismo**; À **Frente Anti-racista**; À **Associação Kabo Jovem**; À **Associação Moinho da Juventude**; Ao **João N'ganga**; Ao **Lindo Mona**; À **Associação Novos Artistas Africanos**:

só kero ke saibam ke tenho o maior respeito pelo vosso trabalho; Às **minhas tias (Finca Pé)**: nós os jovens africanos precisamos muito do som do vosso batuke, tias, nunca deixem de tokar; Ao **líder da comunicação Américo Gomes Double C e Beatrix**; Ao **Hernâni Miguel**, por me ter dado tanta boa música para ouvir; Ao meu conselheiro musical **Pedro Grizzly**; À **Mary John**, pela paciência e dedicação. ao **José Mariño**: grande força que tens dado ao rap nacional, acho que todos nós te respeitamos por isso. Ao **Sr. António Santos e Sr^a. D^a Geralda** por nos ter recebido tão bem em sua casa, nunca esquecerei aquele maravilhoso kus-kus que comia depois do ensaio, nunca esquecerei aquele sentimento de família afrikana ke envolvia as horas de ensaio; À **minha Black Magik Woman** pelo equilíbrio emocional e pelos grandes conselhos; I'd like to say thanks to **my Afrikan Kueen Ade Tutu** somewhere in Jamaica; I'll never forget all the things you taught me, thank you sister; Um grande abraço para **todas as bandas de rap nacional**: nós temos é ke ficar unidos, começamos todos a cantar pelo mesmo motivo e não podemos deixar que o sucesso nos faça esquecer isso; E para terminar: respeitem a diferença do vosso semelhante. Paz, GD

([sic] General D, “Pé na tchôn, Karapinha na céu”, 1995 [booklet], negrito no original)

Quanto à dupla fixação, é necessário dizer que General D já tinha uma forma muito própria de escrever em *Portukkkal é um erro*, que continua em discos sucedâneos, juntamente com a troca do “c” pelo “k”.

Rasta minino piquinino não sabe
 Qui história qui glória qui sabe qui
 É tarde temos que fazer para nunca
 Mais sofrer prazer também mas muito aprender
 Temos qui fazer e fazer fazer ver
 Juntar nosso poder e irmandade assim crescer
 Chega dessa rima puxemos para cima
 Agora tento o “A” sempre A
 Rimá onde isto vai pará logo logo se verá

Há há neguinha vai gritá

Neguinha vai escutá

E logo logo se juntá

([sic] General D, “Olhar para dentro”, *Portukkkal é um erro*, 1994 [excerto])

Evidentemente, a ortografia de General D pretende refletir a sua identidade através da negritude. Curiosamente, estes primeiros textos de General D assemelham-se muito às falas dos negros dos autos de Gil Vicente.

Porém graça a Reos, a mi

nunca minga que furtá

pouco cá, pouco rela

pouco requi, pouco reli

grão a grão galo fartá.

(Gil Vicente, 1526, *O clérigo da Beira*, apud Tinhorão, 2019, p. 292)

De facto, General D faz uso de um híbrido entre o crioulo e o português, o que pode parecer estranho, uma vez que é moçambicano. Na verdade, o crioulo tornou-se a língua de identificação dos rappers, independentemente do país de onde são originários (Júnior, 2019).

Em termos de músicas em que o “c” se transforma em “k”, podemos dizer que esse é um fenómeno que ocorre após a saída de *Portukkkal é um erro*. Não é claro se os discos imediatamente a seguir são inspirados pela ortografia de General D, mas parece existir uma tendência.

A escrita do “k” para o som [k] é, na ortografia normativa das línguas românicas, pouco usual e raro. No rap americano, o grafema “c” surge frequentemente como “k” (também semanticamente carregado, como no exemplo do título AmeriKKKa’s Most Wanted, sobre o Ku Klux Klan [...]). A alternância do “c” pelo “k” foi alargada ao português e ao espanhol. Funciona [...] como um sinal de demarcação generalizado da cultura juvenil.

(Sokol, 2007, p. 275, apud Märzhäuser, 2009, p. 86, tradução nossa)

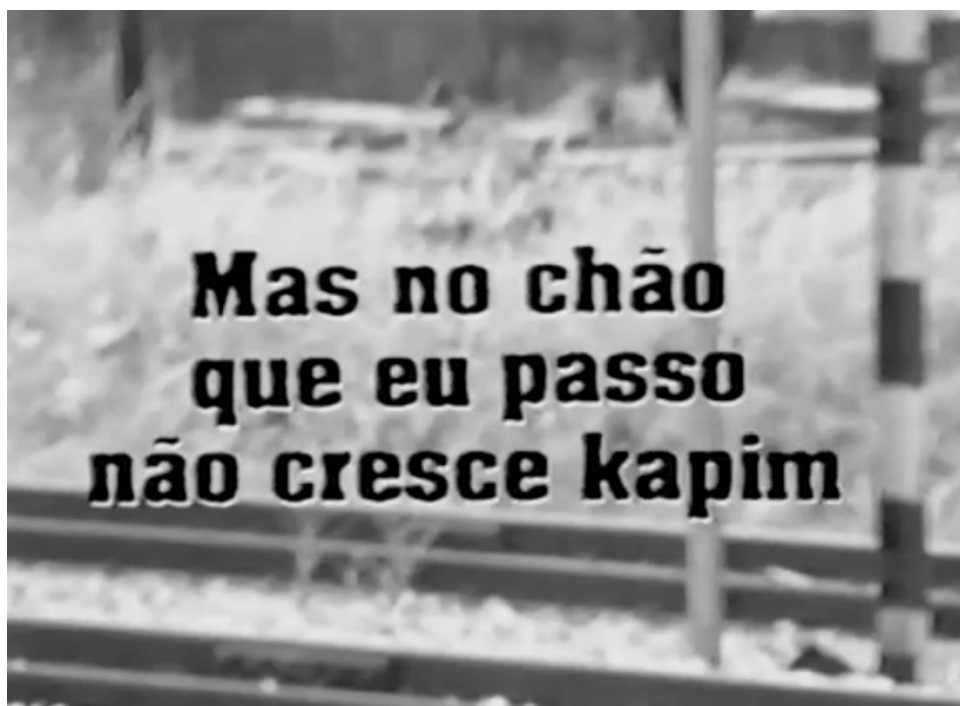


Imagem 3. Captura de ecrã do videoclip de “Portukkkal é um erro” (1994)

Tanto no segundo corpus, como no videoclip da música “Portukkkal é um erro”, capim surge grafado com “k”. Segundo o dicionário on-line Infopédia, esta palavra tem origem no tupi, *kaa'pii*, com o significado de “mato fino”. Esta primeira amostra da alternância gráfica entre o “c” e o “k” em General D, que ele continua a fazer até hoje, mesmo como Sérgio Matsinhe, levanta uma possibilidade.

De facto, General D, moçambicano, está provavelmente a refletir a sua identidade africana. Por diversas razões, que vão desde o tempo dos missionários até aos antropólogos, as línguas africanas ágrafas, sofreram um processo de fixação. Durante esse processo, houve uma preocupação em “libertar” os alfabetos destas línguas dos paradoxos das línguas latinas, que não têm uma relação unívoca entre o fonema e o grafema que o representa. Nas línguas latinas, vários grafemas representam o mesmo fonema, sendo que estes paradoxos se mantêm por razões etimológicas. Qual é o sentido de ter um alfabeto se uma letra não corresponde a um som apenas? Qual é a lógica de ter todas essas regras e exceções ortográficas, como no vocábulo “phat”?

Algumas línguas nativas de Moçambique e de Angola são línguas bantu. Nas línguas bantu, a letra “c” representa o som [s]. Para o som [c], usa-se a letra “k” (1º Fórum da Língua Portuguesa). Assim, é possível que General D tenha grafado “capim” com um “k” porque capim tem uma relação icónica com África.

Tabela 2. Nomes de canções em que há alteração do “c” para o “k” (as canções em crioulo foram excluídas, pois a letra “k” representa o som [k] nestas línguas)

Nome da canção	Ano	Autor
Kátia (Agora eu tenho 17)”	1995	ràp
Kaso N 2	1997	Shucks
Kom-tratake	1997	Líderes da Nova Mensagem
A conspiração dos mosquitos inofensivos	2003	Ikonoklasta
Da muzik	2003	Buster Bitz
Adversários (aniquilação)	2003	Fuse
Kombates kom mortais	2003	MatoZoo
Aki estamos nós	2003	NBC
Hipnotik remix	2003	Bad Spirit
Poder da criação	2004	Prince Wadada
Skit * 3 / kaos total	2004	Microestática
Kanguei o Maiki	2004	Conjunto Ngonguenha
Knowledge & kontrol	2004	Chullage
Nomenklatura	2004	Chullage
Kem somos nós	2004	Chullage
Kkkrime	2004	Chullage
P'ro k der e vier	2004	Chullage
National ghettographik	2004	Chullage
Kampeão	2004	NGA
Kampeões (remix)	2004	NGA
Kizes-te ter	2005	Rituais Urbanos
Krónikas de 1 mestre	2005	Black Mastah
Kem é K! (remix)	2005	Adamastor e Sir Scratch
Inkietações	2005	Spell
Eskuadrão Furtivo	2005	Eskuadrão Furtivo
Chokolade rocka	2005	M.A.C.
Aki para ficar	2006	SP & Wilson

O nosso corpus de letras de canções não tem muitas ocorrências da troca do “c” pelo “k”. A percentagem de alternância é de 6,22% (este cálculo foi obtido dividindo as ocorrências em que o “k” tem valor de “c” pelo número de vezes que surge no corpus a letra “c”). Deve ser dito que as letras das canções que conseguimos encontrar distribuem-se da seguinte forma:

Letras das canções do corpus por ano

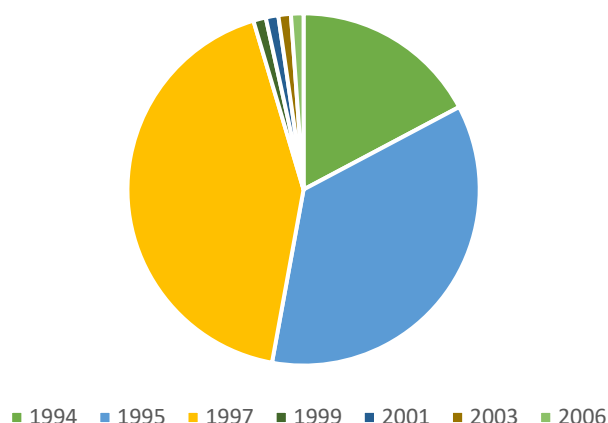


Gráfico 3. Número de letras de canções por ano de edição

Assim, verificamos que os anos da verdadeira “explosão” em nome de canções desta alteração ortográfica estão sub-representados no corpus da letras de músicas.

Vamos agora rebuscar um dos nomes de uma das canções do primeiro corpus. A canção com o nome “Kkkcrime” apresenta um desvio muito semelhante ao original “Portukkkal”. De facto, não nos foi possível aceder à letra da música tal como foi publicada, mas pudemos, de algum modo, reconstruí-la usando outras fontes.

Koraçon lá e korpo ká em pretugal

Mentalmente enkkkarcerados ká em pretugal

Sem pão, mas kom veneno e armas p’ra morrermos em pretugal

Segregados p’ra n sermos ninguém em pretugal

(Chullage, “Pretugal”, 2004, apud Barbosa, 2011, p. 7)

Chullage, tal como General D, faz a alteração do “c” para o “k” e usa 3 “k”s. Observamos que uma característica importante da ortografia do rap português é a

intertextualidade. A Otávio Raposo (2007), Chullage disse que a Associação Khapaz da qual fez parte se grafava com “k”, porque em crioulo há muitas palavras com “k”.

MC CH: No crioulo ‘tou a usar o ALUPEC normal. Porque eu estive a estudar o ALUPEC para poder escrever mesmo as coisas concretas, só que vou usar as três kappas.

CM: Ma têm umas palavras que têm <c> no álbum antigo.

MC CH: Sim, mas agora já... Mas o álbum é de 2003. Eu aprendi o ALUPEC, mas acena também é: há lá coisas mal escritas, porque houve cenas em que não fui eu quem passou. Foi passado a letra e foi escrito mal. Mas hoje em dia escrevo, quando estiver em crioulo, tenho sempre “kappa”, sem cedilha, tenho sempre “z” “ss” e dois “s”

CM: E ‘x’, por exemplo, em txiga?

MC CH: Ja txiga é com x, não há ‘ch’, ‘tas a ver? Não há ‘h’, nada destas cenas, ‘tou me’mo a escrever com escrevem em crioulo que é pra também promover.
(Intv. 6/07)

(Märzhäuser, 2009, p. 87)

Chullage faz outros “desvios” interessantes. Tem canções com os seguintes nomes no disco *Rapensar: passado, presente e futuro*: “Fartu” [sic] e “Um momentu pelos” [sic]. Com efeito, Chullage está a escrever inspirado pelo crioulo de Cabo Verde, ou num dos crioulos de inspiração no crioulo de Sotavento que circulava pelas ruas da Arrentela, como alerta Otávio Raposo (Júnior, 2019). No mesmo disco, tem ainda outra canção, possivelmente também inspirada no mesmo crioulo “Imigra.som”.

14. Segundo corpus: tratamento quantitativo

Seguidamente, procedemos a um tratamento quantitativo do segundo corpus, como aconselha Alim (2006).

Tabela 3. Hip-hop Keywords no segundo corpus

Keyword	Frequência	Percentagem
rap*	65	0,15%
people	25	0,06%

yo	22	0,05%
MC	21	0,05%
beat	16	0,04%
flow	16	0,04%
dread	11	0,02%
DJ	9	0,02%
rep*	9	0,02%
yeah	5	0,01%
gangsta	5	0,01%
rapper*	7	0,01%
crew	3	0,007%
dred	3	0,007%
niguz	3	0,007%
yoh	3	0,007%
Check * out	3	0,007%
fat*	3	0,007%
props	3	0,007%
click	3	0,007%
nigga*	3	0,007%
scratch*	2	0,005%
style	2	0,005%
respect	1	0,002%
fly	1	0,002%
breakdance	1	0,002%
clique	1	0,002%
freestyle	1	0,002%
bitch	1	0,002%
fake	1	0,002%
knowledge	1	0,002%

O uso do asterisco “*” sinaliza a raiz da palavra, que pode ter diferentes sufixos (-s, -ar, -ando, etc.). Em “Check * out”, o asterisco representa diferentes combinações

(*it, this*, etc). As ocorrências que não se encaixam nas categorias de Märzhäuser (2009) foram excluídas. As Keywords que aqui surgem têm alterações ortográficas.

Tabela 4. Vocabulário angolano e moçambicano

Vocábulo	Frequência	Percentagem
baza	14	0,05%
bumbo	7	0,01%
camba*	5	0,01%
birra	2	0,005%
malaico	2	0,005%
pulas	2	0,005%
bazar	2	0,005%
bazo	2	0,005%
bazou	1	0,002%
bule	1	0,002%
bulir	1	0,002%
bitola	1	0,002%
kanga	1	0,002%
cota	1	0,002%
n'dengues	1	0,002%
xinguilar	1	0,002%

Aqui encontramos muitos dos vocábulos que mencionámos antes, ainda que com alterações ortográficas. Temos ainda “xinguilar”, uma palavra que, de acordo com os dicionários on-line Infopédia e Priberam, é angolana, mas o sentido poderá ser diferente.

Tabela 5. Outro vocabulário

Vocábulo	Frequência	Percentagem
dama*	21	0,03%
desbundar	12	0,03%
desbunda	10	0,02%
banda	9	0,02%
carocho	3	0,007%

babilónia	2	0,005%
pilhar	1	0,002%
coro	1	0,002%
shushuta	1	0,002%

Temos também a ocorrência de “pilho” (0,009%) e “pilhos” (0,005%), que são evidentemente derivados de “pilhar” e têm como significado “bebedeira”. Não podemos afirmar que estes vocábulos são de origem angolana ou moçambicana, ou mesmo calão português, mas remetem certamente para a experiência negra e são “índices de negritude” (expressão que tomamos emprestada de Cidra, 1999, p. 191); por exemplo, o vocábulo “babilónia” pode ser encontrado em patoá, um crioulo jamaicano, com o mesmo significado, “polícia”.

14.1. Calão

O calão no nosso segundo corpus está relativamente bem representado. Ao contrário de Märzhäuser (2009), “para” torna-se “p’ra” (68 ocorrências), “para o” é “p’ro” e “p’ró”, os dois com frequências mais baixas. “Está” transforma-se “tá” em 55 ocorrências. Temos 22 ocorrências de “Tá-se bem”. “Estou” é “tô” (9 ocorrências) e “tou” (7 ocorrências) Temos ocorrências vernaculares como “passamumicrofone”, “vipes” e “estão-tadizê” [sic].

14.2. Code-switching

No segundo corpus, temos casos de code-switching, que é um fenómeno linguístico de alternância entre duas ou mais línguas (ou variantes). O code-switching ocorre entre o português e o patoá, que é um crioulo jamaicano; entre o português e o inglês; entre o português e o espanhol; e entre o português e o crioulo.

O inglês tem traços de vernaculidade. “You want to” transforma-se em “you wanna”; “better” torna-se “betta”; “you” é “ya”; “you all” é “y’all”. “And” é truncado em “n”. O -g final do *Present Continuous* é elidido. “The” transforma-se em “tha”; “them” é “em”.

Em “Wou Sapers tá-se fixe?”, temos um code-switching entre um Black English aportuguesado e o calão português. A primeira parte da fórmula identifica o sujeito como praticante da cultura hip-hop, a segunda como jovem a viver em Portugal.

15. Considerações finais

Começámos este trabalho por dizer que não se sabe por que razão os falantes são criativos e por que razão aceitam a criatividade dos outros. O trabalho diz-nos que os falantes são criativos quando querem expressar a sua identidade, para desafiar noções prefabricadas que os outros tenham deles e para se afirmarem de uma forma positiva, mesmo quando estão numa posição subalterna. E diz-nos também que essa criatividade é bem recebida, quando existe identificação.

Provavelmente, General D escreve com “k” no lugar do “c” para refletir a sua africanidade, claramente desafiando a norma portuguesa. Neste caso, essa alternância é, pois, um “índice de negritude” (Cidra, 1999, p. 191). Chullage disse a Märzhäuser (2009) que tinha estudado o ALUPEC e que grafava palavras com conotação negativa com 3 “k”s e outras com um “k” apenas, “para promover” [o crioulo] (Märzhäuser, 2009, p. 87). É claro que Chullage usava a alternância do “c” e do “k” para marcar uma identidade crioula, uma identidade negra.

O uso do “k” no lugar do “c” não é exclusivo do hip-hop. A título de exemplo, Valdez e as Piranhas Douradas, um grupo de pop segundo o Discogs, emitiram em 1993 um EP intitulado *Rico ku*. É provável que a aderência a esta alternância tenha por função indexar a filiação à cultura hip-hop, mas acabámos de apresentar dois casos claros em que isso se deve à expressão da identidade negra.

É, pois, possível que os rappers tenham começado a escrever com “k” no lugar de “c” depois de General D ter cantado “Portukkkal é um erro”. É provável que Chullage o tenha feito também por essa razão. Contudo, o que mais sobressai é a intertextualidade que existe no rap. Os textos de General D e de Chullage estão hiperligados aos textos americanos onde America é Amerikkka. E, no rap português, talvez estejam também quase todos os textos hiperligados a Portukkkal.

16. Referência bibliográficas

- Alim, H. (2006). *Roc the mic right*. Nova Iorque: Routledge (e-book)
- Alim, H.; Ibrahim, A.; Pennycook, A. [eds.]. (2009). *Global Linguistic Flows*. Taylor and Francis (e-book).
- Alim, H; Baugh, J.; Buchotz, M. (2011). “Global Ill-Literacies: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy” in *Review of Research in Education*, 35, Youth Cultures, Language, and Literacy, pp. 120-146. Disponível em: <https://bit.ly/3dUJcqi> (acedido a 17/04/2021, pelas 17:05h)
- Amorim, A; et al. (1997). *O que é a Raça? Um debate entre a Antropologia e a Biologia*. Lisboa: Espaço OIKOS.
- Appadurai, A. (1996). *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- Azcona, J. (1993). *Antropologia II – A cultura*. Petrópolis: Vozes.
- Baganha, I. & Góis, P. (1999). “Migrações internacionais de e para Portugal: o que sabemos e para onde vamos?” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52-43, pp. 229-280. Disponível em: <https://bit.ly/3o6EYid> (acedido a 11/11/2020, pelas 21:15h)
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Barbosa, C. (2011). “A música rap e espaços de representação juvenil negra em Portugal”. Tese de Doutoramento. Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://bit.ly/3vZ67YN> (acedido a 13/08/2020, pelas 18:15h)
- Boas, F. (1896). “The limitations of the comparative method of Anthropology” in *Science*, 103(4), pp. 901-908. Disponível em: <https://bit.ly/3qJ3RSL> (acedido a 14/11/2020, pelas 16:20h)
- Bracinha-Vieira (2010). “Darwin e as raças humanas”. Artigo. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://bit.ly/3sR9CQ6> (acedido a 17/11/2020, pelas 17:15h)

- Cabecinhas, R. (2008). “Racismo e xenofobia: A atualidade de uma velha questão” in *Comunicación e Cidadanía*, 2, pp. 165-182. Disponível em: <https://bit.ly/2KCqF7k> (acedido a 17/11/2020, pelas 20:15h)
- Chang, J. (2005). *Can't stop, won't stop*. Ebury Publishing (E-book)
- Chomsky, N. (1975). *Reflexões sobre a linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- Cidra, R. (1999). ““Representar o hip-hop”: o papel do rap na formação de identidade e práticas culturais na área metropolitana de Lisboa”. Tese final de Licenciatura em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Contador, A. & Ferreira, E. (1997). *Ritmo e poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Cunha, C. & Cintra, L. (2002). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa.
- Dillard, J. (2008). “A Sketch of the History of Black English” in *The Southern Quarterly*
- Duarte, I. (2001). “Língua, variação e normalização linguística” in *Língua Portuguesa: Instrumentos de análise*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 15-31.
- Duranti, A. (2000). *Antropología lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.
- Enciclopédia do Mundo Atual (EDMA). (1977). *A antropologia*. Lisboa: Publicações Dom-Quixote.
- Esteves, M. (org.). (1991). *Portugal, país de imigração*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- Fonseca, M. (2008), “Imigração, diversidade e novas paisagens étnicas e culturais”, in M. Lages; A. .T. Matos (coord.), in *Portugal: Percursos de interculturalidade*, 2, Lisboa: ACIDI, pp. 49-96. Disponível em: <https://bit.ly/3sRgkpi> (acedido a 11/11/2020, pelas 18:50h)
- Fradique, T. (1999). “Nas margens... do rio: retóricas e performances do rap em Portugal” in Velho, G. *Antropologia urbana: Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Jorge Zahar Editor

- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press (gerado por ROC a 22/01/2019). Disponível em: <https://bit.ly/3qWoueD> (acedido a 03/09/2021, pelas 18:05h)
- Fradique, T. (2009). “Construir sobre o vazio: a experiência da prática urbana do rap em Portugal” in VI Congresso Internacional de Etnologia, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3aftLIz> (acedido a 12/10/2020, pelas 20:00h)
- França, L. (coord.). (1992). *A comunidade cabo verdiana em Portugal*, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- Fredrickson, G. (2002). *Racism: a Short History*. Princeton University Press (e-book)
- Garcia, R. (2012). *Os que vieram de África*. Lisboa: Oficina do Livro.
- Gusmão, N. (2013). *Os filhos de África em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Henriques, J. (2016). *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Henriques, J. (2018). *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Jesus, D.; Conceição, F.; Marques, M. [orgs.] (2017). *Racistas são os outros*. Lisboa: Afirme-se.
- Júnior, F. (2019). “Rimando contra o ‘mito’ do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal” in Siteo, T. & Guerra, P. (orgs.) *O rap, entre saberes locais e olhares globais*. Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto [e-book]
- Júnior, F. (2020). “Rap e ativismo político no espaço lusófono: Estudos de caso no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique”. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://bit.ly/3qfcBjP> (acedido a 07/10/2020, pelas 15:00h)
- Kahn, J. (1975). *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- King, M. (1954). *Why we can't wait*. Nova Iorque: The New American Library of World Literature.

- Kroeber, A. (1917). “The superorganic” in *American Anthropologist*, 19(2), pp. 163-213. Disponível em: <https://bit.ly/398AVO7> (acedido a 14/11/2020, pelas 20:10h)
- Lanehart, S. [ed.] (2001). *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*. John Benjamins Publishing Company (e-book).
- Laraia, R. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lima, M.; Martinez, B.; Filho, J. (1982). *Introdução à antropologia cultural*. Lisboa: Editorial Presença.
- Lupati, F. (2016). “The african diaspora through portuguese hip hop music: a case study”. (artigo). CHAM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Lupati, F. (2019). “From the margins of the peripheries: female voices from Brazil’s and Portugal’s hip hop scene”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://bit.ly/3bZS26N> (acedido a 12/01/2020, pelas 17:20h)
- Machado, L. (1994). “Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, 16, pp. 111-134.
- Märzhäuser, C. (2009). *Portugiesisch und Kabuverdianu in Kontakt – Muster des Codeswitching und lexikalische Innovationen in Raptexten aus Lissabon*. Frankfurt: Peter Lang.
- Moreira, T. (2016). “Discursividade, poder e autoria em raps brasileiros e portugueses: arenas entre a arte e a vida”. Tese de Doutoramento, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <https://bit.ly/2Z3gFrr> (acedido a 02/09/2020, pelas 17:15h)
- Neves, B. (2004). “a cultura hip hop em Portugal: abordagem sociológica dos processos de integração e contestação social do rap”. Trabalho de Seminário, Mestrado em Sociologia. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade Técnica de Lisboa [sem revisão de pares]. Disponível em: <https://bit.ly/3cF3KDY> (acedido a 02/09/2020, pelas 17:15h)

Oliveira, C. (org.). (2017). *Indicadores de integração de imigrantes: relatório estatístico anual 2017*. 1ª edição, Lisboa: Alto Comissariado para as Migrações.

Oliveira, C. (2020). *Indicadores de integração de imigrantes: relatório estatístico anual 2020*. 1ª edição, Lisboa: Alto Comissariado para as Migrações.

Pais, J. & Blass, L. (coords.). (2004). *Tribos urbanas: produção artística e identidade*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pardue, D. (2012). “Cape Verdean Creole and the Politics of Scene-Making in Lisbon, Portugal” in *Journal of Linguistic Anthropology*, 22(2), pp. 42-60. Disponível em: <https://bit.ly/33zrNP0> (acedido a 15/01/2021, pelas 13:45h)

Pardue, D. (2015). “Kriolu Interruptions – Local Lisbon Rappers Provoke a Rethinking of ‘Luso’ and ‘Creole’” in *Luso-Brazilian Review*, 52(2), pp. 153-173. Disponível em: <https://bit.ly/3uFWAFW> (acedido a 10/02/2021, pelas 16:00h)

Pordata – População estrangeira com estatuto legal de residente: total e por algumas nacionalidades. Disponível em: <https://bit.ly/2LTPpIQ> (acedido 11/11/2020, pelas 16:30h)

Possidónio, D. (2006). “Descendentes de angolanos e de luso-angolanos na Área Metropolitana de Lisboa: Inserção Geográfica e Social”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. ACIME (promotor). Disponível em: <https://bit.ly/3p4z5Dz> (acedido a 11/11/2020, pelas 16:20h)

Ramos, R. (1997, abril, 11). “Luandês, a nova língua da lusofonia” in *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/diversidades/luandes-a-nova-lingua-da-lusofonia/347#> (acedido a 01/04/21, pelas 17:00h)

Ramos, R. (1997, abril, 17). “Ainda sobre o luandês” in *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/diversidades/ainda-sobre-o-luandes/346> (acedido a 07/04/21, pelas 22:00h)

Raposo, O. (2007). “Representa Red Eyes Gang: das redes de amizade ao hip hop”. Dissertação de Mestrado, Instituto Superior do Trabalho e da Empresa, Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://bit.ly/3ntJFnM> (acedido a 12/04/21, pelas 14:50h)

Decreto-Lei nº 67/98 da República de Cabo Verde. Boletim Oficial (1998).

Decreto-Lei nº 8/2009 da República de Cabo Verde. Boletim Oficial (2009).

Rocha-Trindade, M. (2004). “A realidade da imigração em Portugal” in ACIME. Atas do I Congresso: Imigração em Portugal: Diversidade – Cidadania – Integração, Lisboa, ACIME. Disponível em: <https://bit.ly/3qKl66a> (acedido a 12/11/2020, pelas 19:00h)

Sertório, E. (2001). *O livro negro do racismo em Portugal*. Lisboa: Edições Dinossauro.

Simões, J. (2010). *Entre a rua e a Internet – estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Simões, S. (2017). *Rapublicar: a micro-história que fez história numa Lisboa adiada*. Coimbra: Caleidoscópio.

Simões, S. (2019). *Fixar o (in)visível: os primeiros passos do rap em Portugal (1986-1998)*. Lisboa: Caleidoscópio.

Tinhorão, J. (2019). *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho.

Vala, J.; Brito, R. & Lopes, D. (1999). *Expressões de racismos em Portugal – perspetivas sociológicas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Comunicações

Sasuku, P. (2020). “4º Painel: Os sistemas de escrita das línguas bantu e da língua portuguesa: convergências e divergências”. *1º Fórum da Língua Portuguesa : 7 e 8 de outubro de 2020*. Cátedra de Língua Portuguesa, Universidade Católica de Angola.

Cursos

Pinn, A. & Freeman, B. [orgs.] (2015). Religion and Hip Hop Culture. Rice University. Disponível em: <https://www.edx.org/course/religion-and-hip-hop-culture>

Referências eletrónicas

<https://www.pordata.pt/Sobre+a+Pordata>

(acedido a 25/11/2020, pelas 17:35h)

Simões, S. (2016). Raproduções de memória, cultura popular, sociedade: Tiago Faden <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2018/2/6/raprodues-de-memria-cultura-popular-sociedade-tiago-faden-por-soraia-simes>

(acedido a 29/12/2020, pelas 19:25h)

<https://www.ethanhein.com/wp/2020/hip-hop-glossary/>

(acedido a 04/02/2021, pelas 14:05h)

<https://genius.com/Black-company-nadar-lyrics>

(acedido a 05/04/2021, pelas 22:20h)

<https://songmeanings.com/songs/view/260/>

(acedido a 12/04/2020, pelas 15:30h)

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>

(acedido a 28/05/2020, pelas 16:30h)

<https://uk.reuters.com/article/uk-britain-winehouse/winehouse-lyrics-studied-at-cambridge-idUKHUN83669620080528>

(acedido a 28/05/2020, pelas 16:30h)

<https://www.lexically.net/wordsmith/>

(acedido a 21/05/2021, pelas 17:20h)

Filmografia

Bianchi, Ed; et al. (Diretores). (2016). *The Get Down*. Série televisiva. Estados Unidos da América.

Contador, A. et al. (Produtor/Diretor). (1995) *Geraçon rap*. Portugal.

Martins, B. (Autor). (2020). *Implantação da Rapública*. Portugal

Rosa, M. (Produtor/Diretor). (2016). *Raiz do hip-hop tuga*. Portugal.

<https://www.youtube.com/watch?v=0weMhlYQpHU>

Raposo, O. (Produtor/Diretor). (2006). *Nu bai: o rap negro de Lisboa*. Portugal.

<https://www.youtube.com/watch?v=pOAUbcVMs4w>

Wheeler D. & Bascunan, R. (Diretores). (2016). *Hip-Hop Evolution*. Série televisiva. Estados Unidos da América.

Forte, A. (Produtor). (1994). *Portukkkal é um erro*. Videoclip. Portugal.

Programas de rádio

José Mariño (programa de autor). (2019-). *A Teoria da Evolução*. Antena 1. Disponível no RTP Play: <https://www.rtp.pt/programa/radio/p7067>

ANEXOS

Anexo 1



INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA
STATISTICS PORTUGAL

Envio de Resposta

Data: 14-12-2020
N/ Refª: PED-467822629

Caro/a
Ana Rita Mendes

Utilizador/a,

Agradecemos o seu pedido n.º PED-467822629.

Os dados referentes a "população estrangeira com estatuto de residência" (título de residência válido) que o INE publica referem-se a estrangeiros detentores de um título de residência válido, ao abrigo da Lei 23/2007 de 4 de julho (Lei de estrangeiros – regula o regime de entrada, permanência, saída e afastamento de estrangeiros do território nacional), com alterações na Lei 29/2012 de 9 de agosto e na Lei 63/2015 de 30 de junho e ainda da Lei 37/2006 de 9 de agosto (regulação do direito de livre circulação e residência dos cidadãos da União Europeia e dos membros das suas famílias em território nacional). Estes dados referidos não incluem prorrogações de vistos. Relativamente à diferença de conceitos entre os dados publicados pelo INE e pelo SEF - para o mesmo universo população estrangeira com estatuto de residência - essa diferença não existe pois a fonte dos dados publicados pelo INE é o SEF. Para um melhor esclarecimento sugere-se consulta do portal do SEF em <https://sefstat.sef.pt/forms/distritos.aspx> e da Publicação Estatísticas Demográficas 2019, nomeadamente a figura 6.2.5 na página 166 que contém indicadores de população estrangeira a residir ou permanecer de forma legal em Portugal, segundo o enquadramento legal.

Colocamo-nos ao V. dispor para eventuais esclarecimentos.
Com os nossos cumprimentos,

Apoio ao Utilizador
INE - Instituto Nacional de Estatística, IP
Nº 218 440 695
9:00 às 17:00 - dias úteis
Pedidos de Informação
Visite o INE em www.ine.pt
No rodapé seleccione "**Pedidos de Informação**" ou siga este [link](#)



Siga-nos



INE MOBILE - Dados Estatísticos na sua mão



INEWS - a Newsletter do INE - Leia-nos - Acompanhe o que fazemos.

NOVO: [Dashboard COVID 19](#)

A informação estatística disponibilizada pelo INE pode ser usada de acordo com a Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0) da [Creative Commons Attribution 4.0](#), devendo contudo ser claramente identificada a fonte da informação.